GRIEG

VON

RICHARD H. STEIN





VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

GRIEG

GRIEG

EINE BIOGRAPHIE

VON

RICHARD H. STEIN

ERSTE UND ZWEITE AUFLAGE

1921
SCHUSTER & LOEFFLER IN BERLIN

2555. Berliner Buch- u. Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin W 35—Zossen

VORWORT

Was die Lebensbeschreibungen des 17. Jahrhunderts noch heute lesenswert macht, ist ihre künstlerische Form und ihr kulturgeschichtlicher Inhalt. Man kannte damals noch nicht die philologische Freude an der genauen Feststellung von unwichtigen Einzelheiten des äußeren Lebensganges, auch nicht das ehrfurchtslose Unterfangen, einen großen Geist öffentlich zu entkleiden, um ihn dann mit Hilfe der psychologischen Analyse zu sezieren. Vielmehr schilderte man „Leben, Taten und Meinungen" berühmter Persönlichkeiten stets mit einer gewissen Naivität und heiteren Behaglichkeit, verweilte gern bei amüsanten Anekdoten und vergaß auch nie, an schicklicher Stelle eine „Moral" einzuflechten. Kurzweilig sollte eine Biographie vor allem sein, und der Leser wollte nicht nur über einen großen Mann unterrichtet werden, sondern zugleich auch allerlei Nutzen für seine eigene Lebensführung aus dem Buche ziehen. So fehlte es denn niemals an Beziehungen zur Zeitgeschichte, literarische, philosophische, ja selbst politische Betrachtungen wurden eingeflochten, und aus dem biographischen Bericht erwuchs ganz von selbst etwas Höheres: ein Lebensbuch.

Es sei zugegeben, daß die literarischen Biographien des 17. Jahrhunderts fast immer „unwissenschaftlich" waren; dafür sind die „wissenschaftlichen" Biographien des 20. Jahrhunderts oft allzu unliterarisch. Sie werden deshalb auch nur von Fachleuten gelesen, und das Publikum wendet sich lieber jenen populären Lebensbeschreibungen zu, die lediglich eine Aneinanderreihung der äußeren Ereignisse eines Lebens enthalten. Zur Befriedigung einer oberflächlichen Neugier mag das genügen; zu tieferem Verständnis gehört jedoch vor allem eine genaue Kenntnis der *geistigen und sittlichen Entwicklung* einer Persönlichkeit.

Edvard Grieg ist vor zwölf Jahren gestorben; wir haben daher jetzt den nötigen Abstand von ihm wie von seinem Schaffen und können seine innere Entwicklung nunmehr mit hinreichender Objektivität verfolgen. An äußeren Erlebnissen war sein Dasein sehr arm; um so näher lag der Gedanke, ihn selbst das Wichtigste erzählen zu lassen. Bei den Hauptereignissen ist die chronologische Folge streng gewahrt worden; um sie herum sind jedoch die nebensächlichen Geschehnisse ohne Pedanterie so gruppiert worden, daß sich kleine abgerundete Bilder ergaben. Hierin wie in den (sparsam verstreuten) allgemeinen Betrachtungen und gelegentlichen Beziehungen auf Zeitereignisse folge ich der guten Tradition der alten Meisterbiographen. Es erscheint mir als ein Fehler der neueren Methoden, alles sub specie aeternitatis zu betrachten; denn wer nicht den Mut und die Kraft hat, für *seine* Zeit zu schreiben, der schreibt für garkeine. Einen weiteren Vorzug der alten Schrift-

steller erblicke ich darin, daß sie mit vollendetem Geschmack ihre Gelehrsamkeit zu verbergen wußten. Wer seinen Reichtum allzu sichtbar zur Schau trägt, ist ganz gewiß kein Aristokrat. Die stilistischen Fragen, die hiermit zusammenhängen, haben für Biographien eine besondere Bedeutung, weil die Persönlichkeit des Biographen vollkommen zurücktreten muß und andererseits doch wieder den Eindruck bestimmt, den der Leser von dem „Objekt“ der biographischen Schilderung gewinnt.

Bei einigen Kapiteln konnte mancherlei bisher Unbekanntes berücksichtigt werden; doch ist der Verkehr mit dem Ausland zur Zeit noch so sehr erschwert, daß nicht alle meine Wünsche in Erfüllung gingen. Hinsichtlich der äußeren Anlage des Werkes waren sich Verleger und Autor vollkommen einig. Immerhin ist mir der durch die Zeitverhältnisse gebotene Verzicht auf Bilder und besonders auf Notenbeispiele (von denen ich gern etliche hundert gebracht hätte) nicht ganz leicht geworden. Zu besonderem Dank bin ich neben einigen Persönlichkeiten aus dem engeren und weiteren Bekanntenkreise Griegs dem Münchener Musik- und Theaterarchiv verpflichtet, das mir eine umfangreiche Sammlung von Zeitungsausschnitten zur Verfügung stellt.

„Schreiben ist Befriedigung,“ sagt Anton Rubinstein, „drucken lassen Verantwortung“. Ein Schriftsteller, der es mit seiner Verantwortlichkeit ernst nimmt, wird sich vor dem Abfassen einer Biographie die Frage stellen müssen, für wen er sie zu schreiben gedenke. Sollte ich mich an den engen Kreis der Fachgenossen wenden? An den weiteren der Musikfreunde? An den großen aller künstlerisch Interessierten? Als Antwort hierauf möchte ich einen Ausspruch Griegs (vgl. S. 166) variieren: Ich habe mich mit etwas altmodischer Beschaulichkeit in die Mitte dieser drei konzentrischen Kreise gesetzt. Das Rennen auf den Peripherien mache ich nicht mit. Vielleicht darf ich hinzufügen, daß mein Buch nicht für diejenigen geschrieben ist, die nur ein sportliches Interesse an der Kunst haben. Für sie hat auch Grieg seine Musik nicht geschaffen; daß sie trotzdem in kurzer Zeit eine so überaus weite Verbreitung fand, wunderte ihn oft. Es wäre mir nicht unangenehm, wenn meiner gleichfalls einige erfreuliche Überraschungen warteten; und klänge es nicht unbescheiden, so würde ich den Leser an die Schlußworte des Königs im Don Carlos erinnern: „Ich habe das Meinige getan. Tun Sie das Ihre.“

Nikolassee bei Berlin, im Oktober 1920.

Dr. Richard H. Stein.

INHALT

GRIEGS SCHAFFEN

GRIEGS LEBEN

DIE VORFAHREN

KJELD STUB UND ALEXANDER GREIG

Es ist nicht gleichgültig, aus welchem Blut wir stammen, denn unsere Vorfahren gehen immer leise mit uns durchs Leben und färben, uns selber unbewußt, all unser Tun.

Isolde Kurz.

Vitam regit fortuna, non sapienta. (Glück, nicht Weisheit, regiert das Leben.)

Theophrast.

Es war einmal ein junger Student, namens Kjeld Stub, der über das „Ochsen“ und „Büffeln“ genau so dachte wie die meisten jungen Semester aller Zeiten. Drum schlief er bis zum Mittag, stieg gegen Abend den jungen Mädchen nach und verbrachte die Nächte in der Kneipe. Da er einen hellen Kopf hatte und seine Weltkenntnis gern erweiterte, so stöberte er bei schlechtem Wetter oft in alten Schwarten herum, allzeit begierig, ein paar lustige Schnurren und derbe Anekdoten zu entdecken. Die machten ihm ein höllisches Vergnügen, zumal wenn es sich um geistliche Herren und andere ehrwürdige Standespersonen handelte. Auch von Landsknechten und fahrendem Volk las und hörte er stets gern. Was für ein lustiges, ungebundenes Leben führten doch all diese von den ehrsamen Bürgern gemiedenen, ja verachteten Gesellen! Zu fröhlichen Gelagen fehlte es ihnen nie an Geld und Gelegenheit, und auch ein Liebchen hatte ein jeder. Eins? Haha, zwei, drei, fünf und mehr noch. Ja, die ganz großen Herren und die ganz armen Teufel, die verstanden zu leben. Sollte er mit seinen blühenden neunzehn Jahren, mit seinen kräftigen Armen und heißen Sinnen hinter muffigen Schmökern vertrocknen und versauern? Das wollte ihm nicht in den Schädel. Dazu war er nicht aus seinem norwegischen Halland nach der dänischen Hauptstadt gekommen. So faßte er denn einen Entschluß, zu dem ihn seine Schulden und zahllosen Händel ohnedies drängten: an anderem Ort ein neues Leben zu beginnen.

Im Jahre des Heils 1626 verließ er daher heimlich die Kopenhagener Universität, und bald danach tauchte er dann in den Nieder-

landen wieder auf, wo er sich als Kriegsknecht verdingt hatte. (Auch Ingenieur soll er dort eine Zeitlang gewesen sein.) Hei, war das ein ander Leben! Die Sache galt ihm nichts, doch das Handwerk gefiel ihm. Wenns nur recht toll zuging, — je toller, desto besser! So wechselte er unbedenklich seinen Herrn, sobald es ihm irgendwo nicht mehr behagte, und diente bald hier, bald dort, zuletzt auch bei den Franzosen, wo er bis zum Hauptmann aufrückte und, wie er später stolz erzählte, das besondere Vertrauen des Kardinals Richelieu gewann. Das ging so vier, fünf Jahre, bis der Überschuß an Lebenskraft verbraucht war. Dann fiel ihm auf einmal die Heimat am Kattegat wieder ein, dem Rausch folgte die Ernüchterung, und schließlich gewann das Bewußtsein die Oberhand, daß es doch recht dumm sei, sein Leben täglich für geringen Sold aufs Spiel zu setzen. Unerfahren und weltfremd, wie damals in Kopenhagen, war er längst nicht mehr. Wie man es machen mußte, wenn man hochkommen wollte, das hatte er ja überall bei anderen gesehen und auch selbst allmählich gelernt. Warum sollte ihm das zu Hause nicht mindestens ebensogut gelingen wie in der Fremde? So faßte er denn zum zweiten Mal einen schnellen Entschluß, brannte wiederum durch und fuhr heim.

Anfangs ging es ihm in der wiedergewonnenen Heimat unerwartet schlecht. In Halland (das damals noch zu Norwegen gehörte) erinnerte sich niemand seiner, niemand wollte etwas von ihm wissen. Daher zog er bald nach der Hauptstadt Christiania, wo er als Lehrer und Hofmeister zwar nur ein sehr bescheidenes Auskommen fand, aber nach und nach einflußreiche Leute kennen lernte, die es schließlich durchsetzten, daß er zum . . . Pastor an der neuen Trinitatiskirche ernannt wurde. Da hatte er nun mit einem Schlage alles, was das Leben verschönt: Macht, Ansehen, genügend Geld und ein geruhiges Dasein. Aber es geht eher ein Kamel durch ein Nadelöhr, als daß aus einem frischfröhlichen Landsknecht von heute auf morgen ein gottgefälliger Pastor wird. So kam es denn zum Beispiel, daß der seltsame Seelenhirte den Gläubigen von der Kanzel herab die tollsten Geschichten erzählte. Dabei versäumte er als streitbarer Mann natürlich keine Gelegenheit, mit seinen persönlichen Gegnern abzurechnen; und auch sonst pflegte er so urkräftig zu wettern und zu fluchen, daß den derben Bauersleuten das Herz im Leibe aufging. Im

übrigen war er in seiner Amtsstube selten, um so regelmäßiger dafür in Schanklokalen anzutreffen. Darob ergrimmte der Bürgermeister Christianias (namens Laurits Ruus), sammelte seine Getreuen, und nach vergeblichem Besuch in der Wohnung des Herrn Pastors kam es in dessen Stammkneipe zu einem großen Krakeel und Handgemenge, bei dem der brave Kriegersmann den Bürgermeister und seine Amtsgenossen glänzend besiegte sowie mehrmals aus dem Lokal hinauswarf. Jahrelange Streitigkeiten schlossen sich an diese für die Zuschauer höchst ergötzliche Radauszene an, die Kanzel ward gar bald zum Tribunal, und der Pastor ließ seiner nicht spotten: er tat den Bürgermeister feierlich in den Bann. Das wurde der hohen Obrigkeit nun doch zu bunt, und Magister Kjeld Stub verließ nolens volens die Stätte seiner Wirksamkeit. Er hatte aber beizeiten vorgesorgt ,und wurde kurz danach Pastor in einem andern Ort (in Ullensaker auf Romerike). Dann kam der große Krieg mit Schweden (1643—45), und aus dem biederen Landpastor ward wieder ein tapferer Kriegersmann. Kjeld Stub stellte sich sofort seinem Gönner, dem bekannten Feldherrn Hannibal Sehested, zur Verfügung, der ihm die Beaufsichtigung einiger Grenzwachen übertrug und weitgehende Vollmachten erteilte. In richtiger Einschätzung seiner Person und seiner Fähigkeiten zog nun der Pastor mit einer Leibgarde von einem Dutzend auf eigene Kosten verpflegter Reiter in den Kampf, ließ nach eigenen Plänen Grenzbefestigungen aufführen, erhielt hierfür (?) den Titel „Kammerrat", ritt auch einmal eine Attacke gegen einen Vortrupp des schwedischen Feldherrn Stenbock, den er zum Rückzuge zwang, und kehrte dann nach Friedensschluß wieder zur geliebten Kanzel (wie zu dem nicht minder geliebten Becher) zurück.

Auch als Schriftsteller betätigte er sich in seiner späteren Lebenszeit und verfaßte unter anderem eine hitzige Streitschrift gegen den schwedischen Kanzler Oxenstjerna, von dem wir alle einmal in unserer Schulzeit etwas gewußt haben. Nicht zu vergessen, daß der wackere Mann zeitlebens auch das Banner der Liebe hochhielt, dreimal verheiratet war und mindestens ebensoviel Kinder in die Welt setzte, wie er Erwachsene aus ihr herausbefördert hatte. 1663 starb er auf der Kanzel inmitten einer erbaulichen Predigt, deren Text der Nachwelt leider nicht erhalten blieb. —

Aus Kjeld Stubs dritter Ehe mit einem Pastorenkind stammt eine Tochter Gunhild, die den Pastor Hans Lauritsen heiratete und mit ihm neunzehn Kinder zeugte. Sie hielt also die Tradition aufrecht. Ihre Tochter Laurenze Hansdatter („Hanstochter“, weil der Vater Hans hieß) heiratete den Kaufmann Eilert Bertelsen Kangel. Dessen Sohn Eilert Eilertsen („Eilertsohn“) wurde von dem Bischof Eilert Hagerup adoptiert, erhielt so den Namen Hagerup und ward gleichfalls Bischof. Eines seiner drei Kinder aus zweiter Ehe, im Alter von zweiundsechzig Jahren erzeugt, war der spätere Stiftamtmand (Gerichtspräsident) Edvard Hagerup. Er hatte drei Söhne und fünf Töchter, deren eine, Gesine Judith Hagerup, den englischen Konsul Alexander Grieg heiratete. Sie gebar ihm zwei Söhne und drei Töchter; ihr viertes Kind kam am 15. Juni 1843 in Bergen zur Welt und erhielt den Namen Edvard. Aus diesem kleinen Edvard wurde später der große Tondichter Edvard Grieg; darum mußten hier diese vielen Namen aufgezählt werden. Das Ganze nennt man den „Stammbaum der Familie Hagerup“.

Aus ihm ergibt sich, — nicht sehr überzeugend, — daß Kjeld Stub von der mütterlichen Seite her der Ahnherr Griegs ist. Ob man noch weiter gehen und Griegs zähe Energie, seinen Patriotismus und seinen Sinn für Humor als Erbteile Kjeld Stubs ansehen kann, erscheint mehr als zweifelhaft; immerhin sei für die Beurteilung der Persönlichkeit Griegs zweierlei festgehalten: die sinnenfrohe Lebenskraft all dieser Vorfahren und die bei den meisten vorhandene Neigung zu ernster Beschäftigung mit religiösen Dingen. Beides hat sich zu allen Zeiten recht gut miteinander vertragen, und noch heute findet man unter den kleinen protestantischen Pastoren der germanischen Länder wie unter den katholischen Landgeistlichen Spaniens und Italiens Prachtnaturen, die keine, aber auch gar keine Ähnlichkeit mit dem Bilde haben, das sich der Großstädter nach dem Genuß einiger Witzblätter von ihnen macht. —

Als Ahnherr Griegs von der väterlichen Seite her gilt der schottische Admiral Greigh; im „Glasgow Herald“ ist 1906 sogar der Versuch gemacht worden, die Familie Grieg von dem unglücklichen Clan Mac Gregor herzuleiten, dessen Nachkommen sich Grig, Grige und Greig nannten. Der Stammbaum reicht jedoch nur bis zu einem (wahrscheinlich als Kaufmann tätig gewesenen) Schotten John

Greig, in dessen Zeit der Kampf des Prätendenten Charles Edward Stuart gegen die Engländer unter dem Herzog von Cumberland fällt. In diesem Kampfe siegten die Engländer (1746 bei Culloden), deportierten dann die Gefangenen, nachdem sie jeden zwanzigsten Mann gehenkt hatten, und nutzten hinterher ihren militärischen Erfolg in kaufmännischer Hinsicht so skrupellos aus, wie sie es auch heute noch zu tun pflegen, sobald sie von der völligen Wehrlosigkeit eines Gegners überzeugt sind. Die Folge davon war, daß viele schottische Geschäftsleute auswanderten. Unter diesen befand sich auch der Kaufmann Alexander Greig, der 1739 zu Aberdeen als Sohn John Greigs geboren war. Er wandte sich nach dem landschaftlich und klimatisch an Schottland erinnernden Norwegen, wurde 1779 Bürger von Bergen, änderte später seinen Familiennamen Greig in Grieg um und starb 1803 als englischer Generalkonsul. Man sagt ihm nach, er sei ein fanatischer Anhänger der schottischen reformierten Kirche gewesen und alljährlich nach Schottland gepilgert, um dort das heilige Abendmahl zu empfangen. Solche romantische Legenden pflegen von einer Biographie in die andere überzugehen. In Wirklichkeit verhält sich die Sache so, daß Alexander Grieg jedes Jahr einmal eine Geschäftsreise nach seiner Heimat machte und bei dieser Gelegenheit in Schottland das heilige Abendmahl einzunehmen pflegte, was eigentlich kaum eine besondere Hervorhebung verdient. Die Bewohner des britischen Inselreiches sind bekanntlich von jeher gute Kaufleute und nicht minder gute Christen gewesen, auch haben sie als praktische, weitschauende Menschen stets für die Gegenwart und die Zukunft zugleich gesorgt. Gibt es für den Einzelnen auch nach dem Tode noch eine Zukunft? Man kann nie wissen. Muß sich jedenfalls so einrichten, daß man auf alle Möglichkeiten gut vorbereitet ist. Viel weiter reichte und reicht noch heute die Philosophie der britischen Kaufleute selten. Von Alexander Grieg ist bekannt, daß er ein strenggläubiger Christ, keineswegs aber eine tief religiöse Natur war; und nur einer solchen, nicht aber einem nüchtern kalkulierenden, in bescheidenen Verhältnissen lebenden Kaufmann wäre es zuzutrauen, daß mystische Bedürfnisse ihn zu teuern, langwierigen Seereisen veranlaßt hätten. Sehr hübsch, aber ebenso unrichtig ist eine weitere Legende, derzufolge die Treue zu den Stuarts der Grund zur Auswanderung Alexander Greigs (nach der Schlacht von Cullo-

den gewesen sein soll. Denn: — der kleine Alexander zählte damals erst sieben Jahre. Daß die Treue Edvard Griegs seinen Freunden gegenüber ein Erbteil dieses Alexander sei, wird damit auch recht unwahrscheinlich.

Alexanders Sohn John (1772—1844) war gleichfalls Kaufmann und britischer Konsul, ebenso dessen Sohn Alexander (1806 bis 1875), der sich (wie schon erwähnt) mit Gesine Hagerup verheiratete und der Vater Edvard Griegs wurde. Für das Verständnis der Wesensart Griegs und der Besonderheit seines Schaffens fällt auch hier etwas ab: Seine stets nüchterne, gesunde Beurteilung des praktischen Lebens, bei einem Künstler leider eine Seltenheit, ist sicherlich ein Vermächtnis der sämtlich dem Kaufmannstande angehörenden Vorfahren. Und gewisse Eigenarten der Griegschen Musik (liegende Stimmen, dudelsackartige Begleitungen u. dgl.) sind ohne seine schottische Abstammung kaum zu erklären. Nur sollte man nicht so weit gehen, aus den Kompositionen Griegs die wilden Melodien heraushören zu wollen, die die Hochschotten bei Culloden zum Streit entflammten. Denn selbst wenn Griegs Vorfahren diese Melodien gekannt hätten (aufgezeichnet sind sie nicht), so würde doch keine Vererbungstheorie die Übertragung der Erinnerung an sie auf einen Urenkel glaubhaft erscheinen lassen. Grieg selbst nahm derartige Erklärungen wohl nie ganz ernst, denn er schrieb einst einem seiner besten Biographen in seiner frischen, unbekümmerten Art: „Ich mußte laut lachen über Ihre Reflexionen bezüglich meiner Abstammung. Sie sind gottvoll.“ Andere Komponisten hätten „geistvoll“ oder „interessant“ gesagt und sich freundlichst bedankt. Aber Grieg konnte nicht anders sprechen, als er dachte. Und darum hat er so viele aufrichtige Freunde in aller Welt gefunden. Denn die Pforte zur Freundschaft heißt Vertrauen, und niemandem vertraut man leichter als einem, der Kopf und Herz auf dem rechten Fleck hat und ohne Phrasen und Getue so redet, wie ihm der Schnabel gewachsen ist.

DER FAMILIENKREIS

Immer geht vom Hauswesen jede wahre und beständige und echte Volksgröße aus; im Familienglück lebt die Vaterlandsliebe, und der Hochaltar unseres Volkstums steht im Tempel der Häuslichkeit.

Jahn.

In der Welt, in der alles schwankt, bedarf es eines festen Punktes, auf den man sich stützen kann. Dieser Punkt ist der häusliche Herd; der Herd aber ist kein fester Stein, sondern ein Herz, und zwar das Herz einer Frau.

Michelet.

Björnson hat einmal gesagt: um die Wesensart eines Menschen zu erkennen, brauche er nur einen Spaziergang mit ihm zu machen. Manches hochtönende Wort enthält keinen so tiefen Sinn wie dieser schlichte Ausspruch. Ob einer beim Anblick eines wogenden Kornfeldes ausruft „wie schön" oder etwa „dieses Jahr wird der Bauer ein schlechtes Geschäft machen", ob er leuchtenden Auges vor sich hin träumt oder etwas schwätzt und garnichts sieht, ob er seinem Ärger über zertretene Halme Luft macht oder seiner Freude über die bunten Blumen zwischen den Ähren, ob er die äußeren Eindrücke überhaupt irgendwie verarbeitet oder sie ohne innere Anteilnahme rein passiv empfängt, — immer wird sich zeigen, was in ihm mitschwingt, auf welchen Ton sein Inneres eingestimmt ist. Wenn Griegs Vater mit seinem Sohn spazieren ging, wählte er gern Wege über Äcker und Felder, pflegte dabei seine Beobachtungen zu irgendwelchen statistischen Erörterungen zu verwerten und verbreitete sich dann mit schöner Regelmäßigkeit über die Mengen an Getreide, die Norwegen jährlich verbrauche, erzählte auch, wieviel Tonnen Fische jeden Sommer nach dem Ausland verkauft würden, und dergleichen mehr. Der junge Grieg hörte meist mit geringer Aufmerksamkeit zu, wanderte auch viel lieber zu der stillen Schönheit der Fjords und grünen Schluchten, oder in die erhabene Einöde der Hochgebirgswelt. Das war nun wieder garnichts für den Vater. So ging denn schließlich ein jeder seinen eigenen Weg.

Kühle, praktisch veranlagte Naturen sind durchaus nicht immer ohne „ideale Interessen" und daher auch musikalischen Genüssen

sehr oft zugeneigt. Aber sie lieben in der Musik nur das Spielerische, Unterhaltende; haben nur mehr oder minder angenehme Gehörseindrücke; kennen aber nicht die seelischen Erregungen, die das Erleben eines Tonwerkes in jedem wahren Kunstfreund hervorruft. So war es auch bei Alexander Grieg, der gern klassische Musik hörte, mitunter sogar selbst musizierte, wenngleich er die Nützlichkeit solcher Betätigung nicht recht einsah. Da seine kurzen, dicken und ungelenken Finger mit Akkorden leichter fertig wurden als mit schnellen und komplizierten Figuren, mied er alle Solovorträge, bevorzugte vierhändiges Klavierspiel und übernahm dabei natürlich die „untere" Rolle. Da ist es bekanntlich nicht so schlimm, wenn man schwierige Stellen ausläßt, man muß nur gut Takt halten und den Baß genügend markieren; das aber verstand Vater Grieg recht gut. Neuere Musik schätzte er wenig, und die seines Sohnes war ihm viel zu verworren, viel zu dissonanzenreich. Nur ein Teil der Lieder gefiel ihm; die anderen Sachen lobte er zwar mit freundlicher Nachsicht, hörte sie aber immer nur mit gelindem Grausen. Es wird wenige Komponisten geben, denen es mit ihren Vätern anders ergangen ist; ja man muß es schon für etwas Außergewöhnliches halten, daß Vater Grieg niemals an der Begabung seines Sohnes zweifelte und dessen musikalische Studien stets nach Kräften zu fördern suchte. Daß er dabei auf eigene geheime Wünsche verzichtete, hat er in späteren Jahren wohl nicht bereut.

Weiter weiß man von ihm nur noch, daß er bei aller kaufmännischen Tüchtigkeit kein sehr energischer Charakter, aber ein gutmütiger, liebenswürdiger Mensch gewesen ist; außerdem soll er nach Ansicht seines Landsmannes und Biographen Schjelderup den Humor seines Sohnes geerbt haben. (Bei den „Kindern des Reiches der Mitte" erhält der Vater alle Titel und Ehren, die sein Sohn sich verdient; schwieriger und seltener dürfte es sein, daß jemand die Charaktereigenschaften seines Sohnes erwirbt oder gar „erbt".)

Griegs Mutter war eine kluge, energische Frau, deren frisches Temperament einen glücklichen Gegensatz zu der etwas weichen Art ihres Gatten bildete. An geistiger Bedeutung stand sie ihrem Mann mindestens gleich, an musikalischer Begabung überragte sie ihn weitaus. Ihr Talent wurde gefördert durch den Musikdirektor Albert Methfessel in Altona (den bekannten Liedertafel-Methfessel, wie er

zur Unterscheidung von einem Namensvetter genannt wird). Sie bildete sich bei diesem durch sein Kommersbuch noch heute bekannten Komponisten und Dirigenten im Gesang und Klavierspiel aus, nahm später auch in London Unterricht und versäumte nicht, sich ständig weiterzubilden. In ihrer Heimat entfaltete sie bald eine sehr rege künstlerische Tätigkeit. Allwöchentlich gabs in ihrem Haus eine musikalische Soirée, bei der oft ganze Opern aufgeführt wurden, besonders die ihrer beiden Lieblingskomponisten Mozart und Weber. Frau Grieg übernahm dabei die Klavierbegleitung, zuweilen auch eine oder mehrere Gesangspartien, wenn unter den Gästen nicht genug Sänger waren, und der kleine Edvard hörte in einer Ecke des Zimmers zu. Man kann sich sein Glück lebhaft vorstellen; denn es gibt nichts Schöneres als solche häuslichen Musikaufführungen, bei denen die Begeisterung aller Beteiligten reichlich aufwiegt, was ihnen an technischer Vollkommenheit fehlt. Auch als Solistin in öffentlichen Konzerten ist Gesine Grieg mehrmals aufgetreten. Ferner hat sie zum Privatgebrauch eine Reihe von Gedichten und Theaterstücken geschrieben, war also eine vielseitig begabte Frau.

Außer zwei älteren und einer jüngeren Schwester, von denen nichts Besonderes zu berichten ist, hatte Edvard Grieg noch einen Bruder, der nach seinem Großvater John hieß (1840—1901). Er studierte in Leipzig bei Grützmacher und Davidoff Violoncello, lernte dann eine Dresdenerin kennen und heiratete sie. Da er mit seiner Frau als Cellist schwerlich hätte leben können, gab er die Kunst auf und trat als Teilhaber in die Firma seines Vaters ein. Obwohl er Zeit und Gelegenheit fand, sich als Cellist und Kritiker zu betätigen, hat er doch zeitlebens darunter gelitten, daß er sich dem Künstlerberuf nicht ganz hingeben konnte. Zumal als er den Aufstieg seines jüngeren Bruders miterlebte, pflegte er bitter über sein verfehltes Leben zu klagen. Da er verwandte Anlagen und dieselben künstlerischen Neigungen wie Edvard hatte, konnte ihn seine kaufmännische Tätigkeit natürlich niemals befriedigen; und da niemand zween Herren dienen kann, ist er weder ein großer Kaufmann noch ein großer Künstler geworden. Tiefe Melancholie trieb ihn schließlich zum Selbstmord. Sein Schicksal widerlegt die weitverbreitete Meinung, daß es für einen musikalisch begabten Menschen stets das beste sei, einen finanziell lohnenden Beruf zu ergreifen und die Musik

nur nebenher zum Vergnügen zu betreiben. Wer seine Anlagen nicht ausbilden und sich nicht mit ganzer Kraft einem Beruf widmen kann, zu dem er sich hingezogen und befähigt fühlt, der ist noch nie ein glücklicher Mensch geworden. Der innigen Zuneigung Edvards zu seinem Bruder John verdanken wir das einzige Originalwerk für Violoncello, daß Grieg komponiert hat: die Cellosonate op. 36, die für John geschrieben und ihm gewidmet ist.

DIE JUGENDJAHRE

DIE KINDERZEIT IM ELTERNHAUS

Jeder hat von Geburt an einen unvertilgbaren Charakter; Erziehung kann Kenntnisse verschaffen und eine Scheu vor Fehlern einflößen, aber nicht die Natur ändern. Der Grund bleibt, und jeder trägt den Urstoff seiner Handlungen in sich.
Friedrich der Große.

Es steht fest, daß keine geistige Begabung sich früher zeigt und entwickelt als die musikalische. F. Hiller.

Die Stadt, in der Grieg seine Jugend verlebte, ist mit ihren 80 000 Einwohnern die zweitgrößte des norwegischen Königreichs (dessen Gesamtbevölkerung im heutigen Großberlin bequem zweimal Platz fände). Zu der Zeit, da Edvard geboren wurde, machte das malerisch gelegene Bergen mit seinen vielen kleinen Holzhäusern noch den Eindruck eines großen Fischerdorfes. Inzwischen ist es nach zahlreichen Bränden eine moderne Großstadt geworden, mit fünf Kirchen, vielen Fachschulen, einer reichen Bibliothek, mehreren Museen und einer Sternwarte nebst nautischem Observatorium. Da die Fischer der nördlichen Küste ihre ungeheueren Warenmengen hier abliefern, ist der Ort stets eine Handelsstadt von größter Bedeutung gewesen und hat daher auch von jeher eine international gemischte Bevölkerung beherbergt. Das Klima gilt als sehr milde und gleichmäßig. Trotzdem Bergen zwischen denselben geographischen Breitengraden liegt wie die kälteste Gegend Sibiriens, ist doch infolge von günstigen Luft- und Meeresströmungen der Winter hier wärmer und der Sommer etwas kühler als etwa in Berlin oder Wien. Unangenehm sind die häufigen Niederschläge und die heftigen Winde, die dem Reisenden einen längeren Aufenthalt leicht verleiden. Nun bringt es ja der Zufall oder die Phantasie der Biographen zuwege, daß die meisten Künstler in besonders poetischen Ortschaften geboren werden, aber es läßt sich doch nicht leugnen, daß eine Stadt wie Bergen, in der man selten ohne Regenschirm ausgehen kann und deren Straßen fast beständig von Lärm und Trangeruch erfüllt sind, kein Dorado für empfindsame Künstlernaturen ist. So traf es sich günstig, daß Griegs Eltern

nur während der ersten Lebensjahre Edvards in der Stadt wohnten; später zogen sie nach dem etwa eine Stunde vom Zentrum Bergens entfernt liegenden Landaas, einer hübschen Villa am Fuße des höchsten Berges der Umgebung. Damit war freilich ein großer Nachteil verbunden: der kleine Grieg hatte nun einen sehr weiten Weg zur Schule. Anfangs besuchte er eine Elementaranstalt, in der Knaben und Mädchen zusammen unterrichtet wurden; dann kam er in eines jener Drillinstitute, die jedem begabten Kinde ein Greuel sind. In einem hübschen Aufsatz für eine Musikzeitung („Mein erster Erfolg") hat Grieg offen bekannt, daß ihm „das Schulleben im höchsten Grade unsympathisch war; seine Rauheit, seine Kälte, sein Materialismus — alles das war für meine Natur so abschreckend, daß ich an die unglaublichsten Mittel dachte, mich davon loszumachen, wenn auch nur für kurze Zeit". Gar so schlimm stand es nun um diese Mittel wohl nicht. Zunächst machte sich der kleine Grieg die Vorschrift zunutze, daß zu spät kommende Schüler erst nach Beendigung der Stunde das Klassenzimmer betreten durften; der weite Weg diente ihm dabei zur Entschuldigung, und die Hausarbeit für die erste Morgenstunde wurde auf diese Weise oft gespart. Aber das genügte nicht. Bald kam ein neuer, schon etwas bedenklicher Einfall: der kleine Bub marschierte im dicksten Regen beharrlich mit zusammengeklapptem Schirm und stellte sich obendrein noch so lange unter Dachtraufen, bis er pudelnaß war. Der Lehrer schickte ihn schleunigst zum Wechseln der Kleider nach Hause, und da der Weg so weit war, hatte Edvard einen ganzen Vormittag „gerettet". Dieses herrliche Mittel wurde ihm so zur Gewohnheit, daß er einmal ganz naß in der Schule ankam, als es so gut wie garnicht geregnet hatte. Die Folgen dieser Unklugheit verspürte er alsbald am unteren Ende seines Rückens, worauf er beschämt nach Hause schlich (und über ein neues Mittel nachdachte). Natürlich war er infolge des langen Umherlaufens mit durchnäßten Kleidern oft heftig erkältet; daß nach diesen Erkältungen eine allgemeine Schwäche zurückblieb, und daß sich ohne besonderen Grund oft ein leichtes Hüsteln einstellte, wurde nicht weiter beachtet; doch waren dies die ersten Anzeichen einer schleichenden Krankheit, die dann später während seiner Leipziger Studienjahre zu heftigem Ausbruch kam.

„Ich habe noch heute nicht den geringsten Zweifel," schreibt Grieg in dem erwähnten Aufsatz, „daß jene Schule nur das entwickelte, was schlecht in mir war, und das Gute unberührt ließ." Mit dem Guten meinte er wohl zunächst seine musikalischen Gaben. Im Alter von zwölf oder dreizehn Jahren brachte er einmal ein Notenheft mit in die Schule, um es seinen Kameraden zu zeigen. Auf der ersten Seite stand mit großen Lettern: „Variationen über eine deutsche Melodie für das Klavier, von Edvard Grieg, Opus I." (Alle Jugendversuche wurden später vernichtet.) Der Lehrer entdeckte das Heft, nahm es an sich, blätterte es durch und zeigte es einem Kollegen aus der benachbarten Klasse. Edvard erwartete mit Herzklopfen ein Lob, aber es kam anders: Der gestrenge Magister packte ihn bei den Haaren, zankte ihn heftig aus und verhöhnte ihn obendrein. Das hat der kleine Komponist sein Leben lang nicht vergessen. Aber ein Trost blühte ihm doch: Gegenüber der Schule wohnte ein junger Leutnant, der ein leidenschaftlicher Musikliebhaber und ein guter Klavierspieler war. Zu dem nahm er seine Zuflucht; er brachte ihm regelmäßig seine Kompositionsversuche und hörte manches anerkennende, manches aufmunternde Wort. Wenn doch alle Lehrer, alle Eltern wüßten, wie zart und empfindlich so ein kleines Künstlerherz ist, wie heilig ihm die ersten selbstgeschriebenen Noten sind! Ein paar gute Worte, ein bißchen Gewährenlassen und Teilnehmen genügen immer, um es überglücklich zu machen und alle schlummernden Fähigkeiten zu wecken. Wohl mancher kleine Grieg ist durch Spott und harte Worte auf die falsche Bahn getrieben worden. Nicht nur das Erwachen der körperlichen, auch das der geistigen Schöpferkraft sollte behutsam umsorgt werden, damit die Kindesseele keinen dauernden Schaden erleide.

Die kleinen Einzelheiten, die Grieg sonst noch aus seiner Schulzeit erzählt (er habe einmal Kalbsbraten mit „beef of veal" übersetzt, aus einem „gemeinen Hollunder" einen „gemeinen Holländer" gemacht u. dgl.) sind kaum erwähnenswert. Nur einmal zeichnete er sich aus: als zufällig das Wort „Requiem" vorkam und der Herr Lehrer fragte, wer einen Verfasser eines Requiems kenne. Grieg war der einzige, der sich meldete, und der Name lautete: Mozart. Daß er im Singen gute Zensuren bekam, versteht sich. Im Rechnen wie in den Sprachen ging es schlecht, und in den übrigen

Fächern auch nicht gut. Mit seinen Schulkameraden hatte er wenig Umgang; manche mieden und verhöhnten ihn, manche mied und verachtete er; den meisten ging er außerhalb der Schule gern aus dem Wege. Man kann sich nicht ohne wehmütiges Mitgefühl den kleinen, schwächlichen Edvard mit den großen blauen Augen und blonden Locken vorstellen, der sich so fremd unter seinen Altersgenossen, so verachtet von seinen Lehrern, so einsam in seinen kleinen Freuden und großen Leiden fühlte. Eine gewisse Scheu vor der Außenwelt, ein Mangel an Selbstvertrauen ist ihm wohl aus jener Zeit zurückgeblieben. Bei manchen seiner Kompositionen meint man, er könne mit noch freierem Atem singen, noch eindringlicher reden, er wage sich nur nicht recht aus sich heraus und musiziere darum wie für sich selbst, — immer voller Angst, daß er zu viel sage oder jemandem lästig werde.

Die Stunden, die Edvard zu Hause träumen und spielen konnte, söhnten ihn immer wieder mit seinem Schicksal aus und ließen ihn alle unangenehmen Schulerlebnisse vergessen. Den Weg zum Klavier fand er, wie jedes musikalisch veranlagte Kind, ganz von selbst. Aber während deutsche Kinder damit beginnen, eine leichte Melodie mit einem Fingerchen zu tippen, war es bei dem kleinen Norweger anders. Nicht eine Melodie wiederzugeben, sondern eine Harmonie zu entdecken, lockte ihn. „Erst eine Terz, dann ein Akkord von drei Noten; dann ein voller Akkord mit vier; endlich und schließlich, mit beiden Händen — o Freude! eine Kombination von fünf, den Nonenakkord! Als ich das herausgefunden hatte, da kannte meine Glückseligkeit keine Grenzen." Das ist überaus merkwürdig, zumal Kinder in der Regel nur die Dreiklänge „schön" finden, während sie sich an Septimen- und Nonenakkorde erst bei größerer Reife allmählich gewöhnen. Um von diesen Akkordgebilden rein klanglich einen angenehmen, wohltuenden Eindruck zu haben, müssen dem Ohr die schlichten Dreiklänge schon ein bißchen zu alltäglich, zu banal und leer geworden sein, und das geschieht in der Regel erst, wenn man bereits sehr viel Musik gehört hat. Den sinnlichen Wohllaut der Septimen und Nonen im Tristan, in den Meistersingern und im Parsifal vermag ein Kind fast nie zu empfinden; daher beginnt die Schwärmerei für Wagners spätere Werke selten vor dem dreizehnten Lebensjahre. Hierbei ist

noch zu beachten, daß Musik auf Kinder mit musikalischer Durchschnittsveranlagung zunächst rein sinnlich wirkt. Es ist daher kein Zufall, wenn die ruhige Schönheit der reinen Dreiklänge im Lohengrin schon frühzeitig empfunden wird, während die aufregende, sinnliche Schönheit von Akkorden wie fis — c — e — a oder g — f — h — d — a erst mit der beginnenden Pubertät zu wirken anfängt. Man schicke achtjährige Kinder in die Meistersinger: sie werden verwirrt und keineswegs entzückt von der Musik „mit den vielen Dissonanzen" sein; vierzehnjährige Kinder dagegen hören mit glühenden Gesichtern zu, berauscht von so viel sinnlicher Klangschönheit. Nur der Erwachsene vermag in Dissonanzen zu schwelgen. Das Kind freut sich lediglich an reinen Harmonien, und der Greis kehrt gern wieder zu ihnen zurück. So ist also die Freude des kleinen Grieg an dissonierenden Akkorden etwas der Regel durchaus Widerstreitendes und nur durch eine außerordentlich seltene Frühreife des Gehörs zu erklären. Die Vorliebe für Septimen- und Nonenakkorde hat er übrigens sein ganzes Leben lang beibehalten. Auch daß er in der Harmonik größer war als in der Melodik (was schon seine ersten Versuche am Klavier ahnen ließen), haben später seine Werke vielfach gezeigt.

Den ersten Klavierunterricht erhielt Jung-Edvard durch seine Mutter, und es zeigte sich bald, wie schwer aller Anfang auch für ein begabtes Kind ist. Offen gesteht Grieg in seinem Aufsatz ein, daß er am Klavier „ebenso faul" war wie in der Schule. Und wie alle Kinder während der ersten Unterrichtsjahre, so klagt auch er darüber, daß er nicht spielen durfte, was ihm Vergnügen machte. „Nur zu bald wurde es mir klar, daß ich zu üben hatte, was mir nicht angenehm erschien. Und meine Mutter war streng, unerbittlich streng. Ihr Mutterherz mag sicher Freude empfunden haben, daß ich manches rasch herausfand, wodurch sich die Natur des Künstlers offenbart, aber keinesfalls ließ sie eine solche Befriedigung durchblicken. Im Gegenteil, mit ihr war nicht zu spaßen, wenn sie mich am Klavier träumen fand, anstatt meine Lektionen fleißig zu üben. Und wenn ich mich zusammennahm, meine Fingerübungen und Skalen und all das übrige technische Teufelswerk zu studieren, die meinem kindlichen Verlangen Steine statt Brot schienen, da kontrollierte sie mich, auch wenn sie nicht im Zimmer war. Eines Tages kam ihre drohende

Stimme aus der Küche, wo sie gerade das Mittagessen bereitete: Aber pfui, Edvard, fis, fis, nicht f." Sehr charakteristisch ist das Geständnis, das Grieg dieser Schilderung anfügt: „Mein unverzeihlicher Hang zum Träumen begann schon damals mir dieselben Schwierigkeiten zu bereiten, die mich lange genug mein Leben hindurch begleitet haben. Hätte ich nicht meiner Mutter unbezähmbare Energie und ihre musikalische Fähigkeit geerbt, ich glaube, es wäre mir wohl nie gelungen, von Träumen zu Handlungen zu schreiten."

Vielleicht wären dem kleinen Grieg die Klavierübungen weniger sauer geworden, wenn er schon damals daran gedacht hätte, Musiker zu werden. Das lag ihm aber ganz fern. Der schönste und für ihn geeignetste Beruf schien ihm vielmehr der eines Pastors zu sein. Man erinnere sich, daß die meisten Vorfahren der Mutter Pastoren waren. Wenn der Vater nach dem Mittagessen ein Schläfchen halten wollte, so stellte sich Edvard hinter einen Stuhl, der eine Kanzel vorstellen sollte und predigte ohne Rücksicht drauflos. „Ein Prophet, ein Herold sein — das war, was ich wollte." (Auch der Künstler steht vor einer Gemeinde, zu der er von den ewigen Dingen spricht. So hat der junge Edvard doch wohl schon seinen wahren Beruf dunkel geahnt.)

Als er fünfzehn Jahre alt war, kam an einem schönen Sommertage ein Reiter in vollem Galopp die Straße nach Landaas herauf: Ole Bull, der berühmte Geiger, dessen Leben und Taten an die Abenteuer des alten Kjeld Stub erinnern. Er war Schüler von Spohr und Paganini. In Paris wurde ihm einmal seine Geige gestohlen; verzweifelt sprang er in die Seine, wurde aber gerettet und erhielt von einer reichen Dame eine andere Guarneri. Später in Amerika stahl man ihm abermals sein Instrument, worüber er so erschrocken war, daß er das gelbe Fieber bekam. Ein drittes Mal geriet seine Geige in Gefahr, als ein Dampfer, auf dem er sich befand, mit einem Petroleumschiff zusammenstieß. Wieder sprang er ins Wasser, diesmal aber mit seiner Violine, und wieder lief die Sache glimpflich ab. Seine Konzertreisen führten ihn durch alle Weltteile. In Pennsylvania gründete er einst eine norwegische Kolonie und siedelte achthundert Leute an. Das Unternehmen verkrachte, zahllose Prozesse folgten, und Ole Bull flüchtete schleunigst von Amerika nach Bergen, wo er wieder etwas gründete, diesmal ein „Nationaltheater". Von neuem gab es zahllose Verwicklungen, die durch eine abermalige

Flucht beendet wurden. Nun war er unvermutet in die Heimat zurückgekehrt, den Kopf wie immer voll großartiger Pläne.

Der junge Edvard staunte ihn zunächst wie einen Halbgott mit ehrfürchtiger Bewunderung an, empfand dann aber eine kleine Enttäuschung, da der große Mann sich benahm wie ein ganz gewöhnlicher Sterblicher. Natürlich hatte er viel von Amerika zu erzählen, mehr noch von seinem Vorhaben, die Direktion des von ihm gegründeten Theaters wieder zu übernehmen und Björnson zu „seinem" Dramaturgen zu machen. Als eine Pause entstand, sollte Edvard sich ans Klavier setzen und einige seiner Kompositionen vortragen. Er tat es nach langem Widerstreben mit großer Zaghaftigkeit. Ole Bull hörte aufmerksam zu, sprach dann lange mit den Eltern, umarmte den erschreckten Jungen und sagte kurz: „Du mußt nach Leipzig gehen und Musiker werden." Halb im Traum, mit stolzem, glücklichem Lächeln, packte Edvard seine Siebensachen, und die erste große Fahrt ins Leben hinein begann.

DIE LEIPZIGER STUDIENZEIT

Man muß lernen, was zu lernen ist, und dann seinen eigenen Weg gehen. Händel.

Je früher das rein Mechanische in den Hintergrund tritt, desto mehr wird das wahrhaft künstlerische Element ausgebildet. Moscheles.

Wie Parsifal mit Gurnemanz zum heiligen Gral, so wanderte Edvard mit einem alten Freunde seines Vaters zu der Hochburg der musikalischen Romantik, dem Königlichen Konservatorium in Leipzig. Unheimlich hoch und finster erschienen ihm die Häuser, und die bedrückende Enge des Straßengewirrs benahm ihm fast den Atem. Mit einem Male, ohne recht zu wissen wie, befand er sich in den heiligen Hallen, in denen eine Schar schwarz gekleideter Gralshüter ernst und verwundert auf den helläugigen Jüngling in der kurzen blauen Bluse herabblickte.

Als die Aufnahmeprüfung beendet war, wurde dem Neuling ein gedrucktes Blatt zur Unterschrift vorgelegt: das „Disciplinar-Reglement" mit seinen berühmten elf Paragraphen. Außerdem überreichte man ihm noch ein Heftchen, dessen Inhalt er vergeblich zu enträtseln suchte. Einer der ersten Sätze (der ihn über die Vorzüge des Instituts aufklären sollte) war eine halbe Seite lang, und es gelang ihm daher nicht, die zueinander gehörenden Satzteile aufzufinden und sinnvoll zu verbinden. Dann kam eine Verordnung des „hohen Ministeriums", die mit einem ebensolchen Satzungeheuer begann, wonach es weiter hieß, „dasselbe hat nicht ermangelt, über denselben . . ." nein, diese Sprache hatte er auf der Schule nicht gelernt. Er vermutete, es sei der berühmte Leipziger Dialekt, und bat, ihm das Wichtigste aus dem Heftchen in gewöhnliches Deutsch zu übertragen. Ein halbes Jahrhundert lang ist das kuriose Dokument allen „Interressenten" überreicht worden. Griegs Verlangen nach einer deutschen Übersetzung wurde auch von anderen oft lebhaft empfunden. Dieselben haben aber dieselbe bekanntgegeben zu sehen niemals die Freude gehabt.

Erregt und verwirrt von den bunten Eindrücken ging Jung-Edvard nach seiner bescheidenen Pension zurück, schloß sich in sein Zimmer ein und schluchzte stundenlang leise vor sich hin. Aber das bittere Gefühl gänzlicher Verlassenheit schwand bald; die Fülle des Neuen und Schönen, das er sah und hörte, ließ ihn sein Heimweh nach den nordischen Bergen verwinden. Und dann begann der Unterricht.

Sein erster Klavierlehrer war Louis Plaidy, der berühmte (oder vielmehr berüchtigte) Verfasser der „Technischen Studien". „Ein kleiner, dicker, kahlköpfiger Mann", „höchst unsympathisch"; „seine Methode war die denkbar unintelligenteste"; mit dem „linken Zeigefinger hinterm Ohr" saß er neben dem Schüler und wiederholte unablässig die stereotypen Wendungen: „Langsam; Finger auf; fest; Finger auf; fest; langsam; fest". „Es war rein zum Verrücktwerden". Eines Tages, als Grieg in einer Clementischen Sonate, die ihm sehr „widerspenstig" schien, „herumpfuschte", riß ihm der nervöse Lehrer plötzlich die Noten fort und schleuderte sie in den fernsten Winkel des Klassenzimmers. „Mein Stolz lehnte sich gegen Plaidys rohe Behandlung auf. Da er mich nichts anderes spielen ließ als Czerny,

Kuhlau und Clementi, die ich alle haßte wie die Pest, faßte ich bald meinen Entschluß. Ich ging zum Direktor und bat, mich von Plaidys Lektionen zu befreien." Als versöhnlichen Schluß erzählt Grieg noch eine entzückende Geschichte von seinem Peiniger: Wenn Mendelssohns Scherzo Capriccioso in E oder sein Capriccio in h durchgenommen wurde, pflegte Plaidy sich höchstselbst zu produzieren. Aber sobald die langsame Introduktion vorüber war und das schwierige Allegro beginnen sollte, stand er auf und sagte mit einer lässigen Handbewegung: „Und so weiter". Natürlich durchschauten ihn die Schüler und hatten Mühe, sich das Lachen zu verkneifen.

Griegs zweiter Klavierlehrer war Ernst Ferdinand Wenzel, ein trotz mancher Absonderlichkeiten höchst geistvoller Mensch, der die Freundschaft Robert Schumanns genoß und von all seinen Schülern verehrt wurde. Ihm hat Grieg sein erstes gedrucktes Werk gewidmet.

Später wechselte der junge Musikstudent dann nochmals seinen Präzeptor und kam zu Ignaz Moscheles, der im Gegensatz zu Plaidy ein ganz hervorragender Pianist war und auch als Komponist zu seiner Zeit geschätzt wurde. Seine Methode hielt sich frei von jeder Pedanterie. Da er Hans von Bülows Ansicht teilte, daß die Technik im Gehirn liege, haßte er jede mechanische Fingerdressur. Im übrigen suchte er weniger durch strenge Vorschriften als durch gutes Beispiel Erfolge zu erzielen. „Jetzt hören Sie, wie ich das mache." Stundenlang spielte er seinen Schülern vor, die ihm dabei manches technische Geheimnis absahen. Ohne Fingerübungen wird gewiß niemand ein guter Pianist; aber es ist doch immerhin besser, wenn einer nicht so gut spielen kann wie er möchte, weil er nicht genug geübt hat, als wenn sein Geist bei den mechanischen Übungen stumpf wird und nachher mit der erlangten Fertigkeit nichts anzufangen weiß. Jedes Konservatorium hatte und hat noch seine Plaidys; darum gibt es so viele mittelmäßige Virtuosen, die ihr Publikum lediglich verblüffen, und so wenig wahre Künstler, deren Spiel wirklich ergreift. So war es also von großem Vorteil, daß Grieg einen hervorragenden Pianisten und gediegenen Musiker unter seinen Klavierlehrern hatte. Auch der war gewiß nicht ohne Schwächen und Wunderlichkeiten, aber eine echte Musikernatur darf sich schon allerhand Extravaganzen gestatten. Und wenngleich der große Mann zeit-

lebens an einer geradezu krankhaften Selbstüberschätzung gelitten hat, so machte sich beim Unterricht die Eitelkeit des „Komponisten“ Moscheles doch nur selten bemerkbar. Sehr hübsch ist die Mahnung, die er seinen Schülern zuweilen gegeben haben soll: „Spielen Sie fleißig die alten Meister, Haydn, Mozart, Beethoven und — mich“.

In der Harmonielehre „genoß“ Grieg den Unterricht des bekannten Theoretikers E. F. Richter, dessen Lehrbücher eine enorme Verbreitung gefunden haben. Nicht zum Heile der musikliebenden Menschheit. Denn diese Schriften sind unerträglich trocken und geistlos, öde und langweiliger als die schimmligste Schulgrammatik (voll von törichten Vorschriften und Verboten, die ohne jede Begründung aufgestellt werden) und waren eigentlich schon zu Lebzeiten ihres Verfassers gänzlich veraltet. Kein Wunder, daß Grieg an dem Unterricht dieses Mannes wenig Gefallen fand. Richter verlangte stets eine mit seinen „Regeln“ genau übereinstimmende Lösung aller Aufgaben, während Grieg darauf bedacht war, eine möglichst gut klingende Lösung zu finden. Jeder begabte Harmonieschüler weiß, daß völlig regelrechte vierstimmige Bearbeitungen von Bässen oder Melodien oft miserabel klingen, während eine etwas freiere Stimmführung und Akkordverwendung zu besseren klanglichen Ergebnissen führt. Grieg mag nun wohl etwas weit gegangen sein, indem er nicht nur auf den guten Klang der Lösungen bedacht war, sondern sie gleichzeitig originell, nach seinem persönlichen Geschmack gestalten wollte. Trotzdem war es aber verfehlt, daß Richter jede Harmonie oder Stimmführung, die nicht im Geiste seiner „Regeln“ war (wenn man hier von Geist sprechen kann), einfach als „falsch“ ablehnte und mit einem dicken Strich beseitigte. Grieg sagt, daß er dadurch keineswegs bekehrt worden sei. Verständigen Gründen wäre er sicher nicht unzugänglich gewesen; aber das ist ja gerade der Fehler der meisten Theorielehrer an Konservatorien, daß sie selten oder nie erklären, warum etwas so und nicht anders sein müsse (oft wissen sie es selbst nicht), sondern sich mit autoritativen Anweisungen begnügen. Ob und inwieweit ihre Vorschriften brauchbar sind, kann letzten Endes immer nur das Ohr entscheiden; darum gilt so oft Hans Sachsens Ausspruch in den Meistersingern: „Kein' Regel wollte da passen, und war doch kein Fehler drin.“

Griegs zweiter Theorielehrer, Dr. Robert Pappritz, ließ im Gegensatz zu Richter dem jungen Grieg zuviel freie Hand. Anfänger verfallen leicht auf übermäßige Verwendung von Vierklängen und chromatischen Tönen, weil sie noch nicht genug Sicherheit in der logischen Verbindung von einfachen Dreiklängen haben oder Schwierigkeiten in der Stimmführung umgehen wollen. So war es auch bei dem jungen Grieg, der sowieso schon eine allzu große Vorliebe für die Chromatik und für seltene Akkordverbindungen hatte.

Das sichere Gefühl für harmonische Logik, das alle Werke Griegs zeigen (Gegenbeispiel: die Harmonik Max Regers) ist wohl dem Einfluß des vortrefflichen Theoretikers Moritz Hauptmann zuzuschreiben, dessen Bekanntschaft der junge Künstler zufällig machte. Als Grieg bei einer Privatprüfung eine eigene Komposition vortrug, kam ein älterer Professor auf ihn zu, legte ihm die Hand auf die Schulter und sagte: „Guten Tag, mein Junge; wir müssen Freunde werden.“ Es war Hauptmann; und Freunde sind die beiden dann auch schnell geworden. Sehr anschaulich schildert Grieg den alten Herrn: „In seinen letzten Jahren war er Invalide und gab die Stunden in seinem eigenen Hause, in der Thomasschule, Sebastian Bachs altem Heim. Hier hatte ich das Glück, ihn näher kennenzulernen. Ich sehe ihn noch vor mir, wie er auf seinem Sofa sitzt, im Schlafrock und Käppchen, mit einem großen seidenen Taschentuch in der Hand, seine bebrillten Augen tief in mein Aufgabenbuch vergraben, dessen Blätter mehr als ein Tropfen aus seiner Schnupftabaknase aufgenommen haben . . . Eine Fuge auf den Namen Gade, die in Richters Augen keine Gnade fand, gewann Hauptmanns Zufriedenheit in einem solchen Grade, daß er gegen alle Gewohnheit, nachdem er sie durchgelesen und mit Aufmerksamkeit verfolgt hatte, ausrief: «Das muß recht hübsch klingen; lassen Sie mich's mal hören.» Und als ich geendigt hatte, sagte er mit seinem liebenswürdigen, feinen Lächeln: «Sehr hübsch, sehr musikalisch.»“

Während der ersten Studienzeit Griegs war der Justizrat Conrad Schleinitz Direktor der Anstalt. Zwischen diesem und dem jungen Grieg kam es einmal aus geringfügigem Anlaß zu einem heftigen Konflikt. Schleinitz hatte nach einer Konservatoriums-Soirée die Zuspätgekommenen, unter denen sich Grieg befand, barsch aus-

gescholten und hinzugefügt, es seien „gerade immer die schlechtesten Schüler“, die sich derlei zuschulden kommen ließen. Das weitere mag Grieg selbst erzählen: „Die Demütigung war mehr, als ein junger Hitzkopf auf sich sitzen lassen konnte. Am nächsten Morgen um neun Uhr klopfte ich an die Tür des Direktors und wurde eingelassen. Ohne weitere Vorrede sprach ich frisch vom Herzen weg. Ich sagte ihm, wie rücksichtslos und verletzend sein Benehmen gewesen sei, indem er uns alle gleich behandelte, und was mich beträfe, so wäre ich nicht geneigt, mir eine solche Behandlung gefallen zu lassen. Er wurde furchtbar wütend, sprang auf und wies mir die Türe. Aber ich war gerade in der Fechterstimmung. «Gewiß werde ich gehen, Herr, aber nicht eher, bis ich gesagt habe, was ich sagen will.» Und nun geschah das Erstaunliche. Schleinitz gab plötzlich klein bei. Er kam zu mir, klopfte mich auf die Schulter und sagte mit einer Stimme, sanft wie die eines Vögelchens: «So, das ist ja recht hübsch, daß Sie auf Ehre halten.» Ich glaube, dieser Erfolg war unbestreitbar. Schleinitz änderte daraufhin gänzlich sein Verhalten gegen mich, und ich fühlte, ich hatte ihn für immer gewonnen. Wir wurden die besten Freunde, er wußte gar nicht, was er alles für mich tun sollte. So zum Beispiel: An einem Wintertage, als die Post, die meinen regelmäßigen Wechsel von Hause bringen sollte, verlorengegangen war, sah ich mich gezwungen, zum ersten und glücklicherweise auch zum letzten Male meine Uhr zu versetzen. Auf einem mir unerfindlichen Wege hörte Schleinitz davon und drang in mich, nie wieder zu versuchen, auf diese Weise aus Schwierigkeiten herauszukommen, sondern lieber zu ihm zu kommen, wenn ich etwas Geld brauchte.“

Als Nachfolger von Schleinitz ward dann später Carl Reinecke Direktor des Konservatoriums, und auch bei ihm hatte Grieg theoretischen Unterricht. Viel gelernt hat er dabei allerdings nicht, denn Reinecke war mit Arbeiten so überlastet, daß er sich seinen Schülern wenig widmen konnte. Er dirigierte ja auch die Gewandhauskonzerte (bis Nikisch ihn 1895 ablöste), wirkte als Pianist in Konzerten mit, komponierte über zweihundert Werke, darunter mehrere Opern, und entfaltete außerdem als Schriftsteller eine umfangreiche Tätigkeit. Von dem jungen Grieg verlangte Reinecke eines Tages die Komposition eines Streichquartetts, ohne

sich darum zu kümmern, daß sein Schüler noch gar keine Ahnung von der Formenlehre und der Technik der Streichinstrumente hatte. Trotzdem unternahm Grieg einen Versuch, nachdem er auf eigene Faust einige Quartette Mozarts und Beethovens studiert hatte. Reinecke wollte das so entstandene Opus nach einer Klassenaufführung öffentlich spielen lassen, aber der Geiger Ferdinand David riet dem jungen Komponisten, die Aufführung zu hintertreiben. Grieg fühlte sich durch diesen Rat keineswegs verletzt: „Ich begriff bald, daß es eine höchst mittelmäßige Arbeit war, und blieb David sehr dankbar, daß er die Aufführung verhindert hatte.“ Später verlangte Reinecke eine Ouverture; aber Grieg hatte noch keine Kenntnis von der Technik der Orchesterinstrumente, und aus der Komposition wurde deshalb nichts. „Im ganzen Leipziger Konservatorium gab es nicht eine Klasse, in der man von diesen Dingen (Instrumentation usw.) fundamentale Kenntnisse erlangen konnte. Kein Wunder also, daß ich auf nichts hinzuweisen vermag, was einem Erfolge in dieser Richtung ähnlich sähe. Für mich war es ein Glück, daß ich in Leipzig soviel gute Musik zu hören bekam, besonders Kammer- und Orchestermusik; das entschädigte ein wenig für die mangelnde Gelegenheit, etwas von der technischen Seite der Kunst zu lernen. Es entwickelte mein Verständnis und mein musikalisches Urteil im höchsten Grade, brachte aber eine große Konfusion in die Beziehungen zwischen meinen Wünschen und der Fähigkeit sie auszuführen, und ich muß leider sagen, daß diese Konfusion das Ergebnis meines Leipziger Aufenthalts gewesen ist.“ So verließ er denn zu Ostern 1862 nach bestandener Reifeprüfung die Anstalt „fast ebenso dumm“, wie er sie betreten hatte. Vorher wirkte er noch in einem öffentlichen Konzert mit, das im Gewandhaus veranstaltet wurde, trug seine vier später als op. 1 erschienenen Klavierstücke vor und erntete als Pianist wie als Tonsetzer großen Beifall.

In die Heimat zurückgekehrt, war es dann des jungen Künstlers erstes Bestreben, innerlich frei zu werden, „all den überflüssigen Plunder von mir zu werfen, mit dem mich eine armselige Erziehung zu Hause und im Auslande beklemmt und gehemmt hatte, eine schwerfällige und einseitige Erziehung, die nahe daran war, meine natürlichen Gaben in eine gänzlich falsche Richtung zu treiben.“

Einige Worte widmet Grieg noch seinen Studiengenossen, denen gegenüber er oft seine „eigene Unfähigkeit in ganz niederdrückender Weise empfunden“ habe. Zunächst nennt er Arthur Sullivan, den Komponisten des „Mikado“, von dessen zahlreichen anderen Werken wir in Deutschland leider so gut wie nichts kennen. „Seine vorgeschrittene Kenntnis der Instrumentation hatte er sich angeeignet, bevor er ins Konservatorium kam. Noch als Studierender schrieb er die Musik zu Shakespeares «Sturm»; die paar Takte daraus, die er mir in mein Album schrieb, zeigen die erfahrene Hand eines geübten Meisters.“ Ferner erwähnt Grieg die Pianisten John Francis Barnett, Franklin Taylor, Walter Bache und Edward Dannreuther. Die drei ersten waren Engländer, und Dannreuther hat die größte Zeit seines Lebens in London verbracht; irgendeinem deutschen Studiengenossen scheint sich Grieg nicht angeschlossen zu haben. (Wer viel gereist ist, hat gewiß bemerkt, daß Norweger und Engländer überall in der Welt zusammenhalten.)

Die Leipziger Studien Griegs wurden im Frühjahr 1860 durch eine schwere Krankheit unterbrochen. Hohes Fieber und Schmerzen auf der rechten Brustseite veranlaßten eines Tages den durch intensives Arbeiten Erschöpften, einen Arzt rufen zu lassen, der dann eine Rippenfellentzündung feststellte. Die meisten damaligen Ärzte wußten leider nicht (und gar mancher weiß es noch heute nicht), daß die sogenannte Rippenfellentzündung oft, wenn nicht in den meisten Fällen, auf bestehende Lungentuberkulose schließen läßt. In einem schwächlichen Körper setzen sich bei heftigen Erkältungen leicht Tuberkelbazillen in den äußersten Verästelungen des Lungengewebes fest, kapseln sich hier ein und bilden unter dem die Lungen bedeckenden Lungenfell kleine harte Knötchen. Tritt nun eine neue Erkältung ein, so entsteht bei den Hustenstößen oft eine heftige Reibung zwischen dem mit Knötchen bedeckten Lungenfell und dem darüberliegenden Brust- oder Rippenfell. Die Folge davon ist dann eine Entzündung, meist verbunden mit Absonderung einer wässerigen oder eiterigen Flüssigkeit. (Man denke an die Blasen, die zuweilen bei Reibungen der Hände oder Beine entstehen.) Die Entzündung greift dann leicht auf das Lungengewebe über und in ungünstigen Fällen schrumpft bei der Genesung der entzündete Teil des Gewebes zusammen. So war es auch bei Grieg,

der nach seiner „Heilung“ nur noch einen Lungenflügel in normaler Weise gebrauchen konnte. Auch der ist dann (wie die Sektion nach seinem Tode ergab) allmählich durch Tuberkelbazillen geschwächt und zum Teil zerstört worden. Daß Grieg trotz allem noch volle siebenundvierzig Jahre gelebt hat, ist ganz außergewöhnlich und wäre ohne eine sehr vorsichtige, streng geregelte Lebensführung nicht möglich gewesen. Natürlich mußte er sich zeitlebens vieles versagen, mußte oft in der Einsamkeit oder in Heilstätten nur seiner Gesundheit leben, und dadurch ist wohl ein schwermütiger Zug in so viele seiner Werke gekommen. Seiner Veranlagung nach war Grieg gewiß nicht schwermütig, sondern eher ein fröhlicher Optimist, der bei allem Ungemach selten seine gute Laune verlor. Charakteristisch ist seine Haltung in den späteren Jahren: Er hielt sich gern mit beiden Händen an den Rock- oder Mantelaufschlägen fest, da ihm dadurch das Atmen leichter wurde. So ist er auch oft photographiert worden. Genau wie bei Chopin, der schon mit neununddreißig Jahren der Lungentuberkulose zum Opfer gefallen ist, stellte sich auch bei Grieg in der ersten Zeit nach dem Ausbruch der Krankheit ein unbändiger Lebensdrang ein, während sich in den letzten Jahren der fortschreitende Verfall durch ein sehr merkbares Nachlassen der Schöpferkraft kundtat. Viele seiner Werke zeigen sichtbare Spuren seiner Krankheit mit einer natürlich unbewußten, aber gerade deshalb so unheimlichen Realistik. In einigen seiner schwermütigsten Klangpoesien ist eine so eigentümlich kurzatmige Melodik mit so seltsam stoßweisen Wiederholungen kleinster, abwärtsgleitender Motive, daß man erschüttert den schweratmenden Mann vor sich zu sehen und sein tragisches Ringen um die entschwindenden Lebensenergien mitzuerleben glaubt.

DER AUFSTIEG

IN KOPENHAGEN

Es genügt nicht, zu wissen, wo man hinaus will; man muß auch wissen, wie man es anzufangen hat. Abbé Galiani.

Die freien Künste und die so schöne Wissenschaft der Komposition dulden keine Handwerksfesseln. Frei muß das Gemüt und die Seele sein. Haydn.

Als Grieg von seiner Rippenfellentzündung geheilt war, holte ihn seine Mutter in die Heimat, damit er hier wieder zu Kräften komme und im Kreise seiner Lieben neuen Lebensmut gewönne. Sie wollte ihn auch so bald nicht wieder ziehen lassen, suchte durch den Hausarzt zu erreichen, was ihr selbst nicht gelang, und tat überhaupt, was sie nur konnte; aber Grieg hatte daheim keine Ruhe, kehrte sechs Monate später nach Leipzig zurück und vollendete hier seine Studien. Dann weilte er abermals einige Zeit in Bergen, ruhte auf seinen Lorbeeren aus und widmete sich gesellschaftlichen Zerstreuungen; gab aber auch ein Konzert, in dem sein Konservatoriums-Quartett, seine Klavierstücke op. 1 und die vier Gesänge op. 2 aufgeführt wurden. Die Einnahmen dieses Konzerts verwandte er dazu, eine Anzahl Partituren zu kaufen, die er dann fleißig studierte. Im Frühjahr 1863 verlegte er seinen Wohnsitz nach Kopenhagen, und damit beginnt ein neuer Abschnitt in seinem Leben. —

Wer in der Schule Französisch oder Englisch gelernt hat und dann ins Leben hinaustritt, wird im Kreise von Franzosen oder Engländern gar bald merken, wie schlecht er sich mit ihnen verständigen kann; wie schief und unbeholfen er ausdrückt, was er denkt und empfindet. Ähnlich erging es dem jungen Grieg, als er das Leipziger Konservatorium verließ: Die Sprache der Musik mit derselben Leichtigkeit und Natürlichkeit zu gebrauchen wie seine Muttersprache, das hatte er nicht gelernt, ganz und gar nicht. Er sehnte sich danach, sein Empfinden in Tönen wiederzugeben; aber so sehr er sich auch mühte, es wurde nichts Rechtes. So suchte er denn Verkehr mit Musikern, die in ihren Werken ein sicheres musikalisches

Sprachempfinden zeigten; die sich der Musik als Ausdrucksmittel bedienten, weil sie das, was sie zu sagen hatten, in keiner anderen Sprache klarer oder schöner hätten ausdrücken können. In Bergen waren solche Persönlichkeiten nicht zu finden, darum ging er nach der dänischen Hauptstadt, wo er dann im Verkehr mit Gade, Hartmann und anderen allgemach lernte, was ihn in Leipzig niemand gelehrt hatte.

Trotzdem fühlte er sich unbefriedigt und zweifelte oft an sich selber. Wie in einer Druckerei die Arbeiter aus Lettern Worte, aus Worten Sätze, Zeilen, Seiten und schließlich ganze Werke „komponieren", d. i. zusammensetzen, so hatte er aus Tönen erst Harmonien und Melodien, dann ganze „Stücke" regelrecht zusammenzusetzen gelernt — nach Beispielen und fremden Vorbildern, so wie ja auch der Setzer seine Arbeit nach einer ihm fremden Druckvorlage macht. Ein Setzergehilfe ist aber noch lange kein Dichter, und einer, der auf dem Konservatorium „komponieren" gelernt hat, noch längst kein Tondichter, das erkannte Grieg gar bald.

Es war also nicht ausreichend, mit ebensolcher Leichtigkeit und Natürlichkeit musikalisch reden zu lernen, wie ein Engländer englisch redet, das konnten ja viele und hatten doch nicht wirklich Großes in der Musik erreicht. Es war außerdem noch zu erforschen und zu lernen: — wie man ein Tondichter wird. Das freilich erschloß dem heiß mit seinem Gotte Ringenden auch der Verkehr mit Gade und dessen Freunden nicht. Aber als er den jungen Norweger Rikard Nordraak kennenlernte, da fiel es (seinem eigenen Bekenntnis zufolge) wie Schuppen von seinen Augen, da fand er den Weg zu sich selbst, fand seinen Stil, sein Thema — und war über Nacht ein Dichter im Reiche der Töne geworden. Ähnlich erging es Richard Strauß, als er Alexander Ritter kennenlernte; ähnlich war es auch Richard Wagner ergangen, als er mit Berlioz und Liszt zusammentraf. Das ist ein schwer zu erklärendes psychologisches Rätsel. Man sollte eher meinen, daß sich des kleineren Geistes Licht am Feuer des größeren Genius entzünde, aber es ist gerade umgekehrt. Im Tempel Polyhymnias schweben, wie am Abend in einer katholischen Kathedrale, beständig Lichtlein durch die weiten Hallen, bis dann bald hier bald da durch ihre Berührung ein größeres Licht hell aufflammt. Die kleinen Lichtlein brennen immer und über-

all, oft hüpfen und tanzen sie in lustigem Zickzack durch den schweigenden Raum; währenddem harren die großen Lichtspender im Dunkel ihrer besonderen Kapellen, bis ihre Stunde gekommen ist. Niemand sieht sie, aber wenn dann ihr Licht zu leuchten beginnt, so nahen sich von allen Seiten die Schatten derer, die für Augenblicke die Last und Plage des Alltags zu vergessen suchen.

Daß sich das Genie des Künstlers am eigenen Feuer entzünde, daß es „von selbst" hervorbreche und seinen Weg sich bahne, wird immer wieder von denen behauptet, die nie große Begabungen haben verkümmern sehen. Wer seine Zeit wirklich miterlebt, wird anderer Meinung sein. Immer, wenn die „Geschichte" außerordentliche Begabungen brauchte, waren sie da. Überall, wo sich Helden zeigten, waren Dichter, die sie besangen. Nicht jedes Genie fand hohe Aufgaben, jede große Aufgabe aber einen genialen Mann, der sie löste. Der Weltkrieg hob einen Hindenburg empor, aber kein Hindenburg könnte je einen Weltkrieg entfesseln. Als ob jemals große Ereignisse darauf gewartet hätten, daß bedeutende Menschen entstünden, die mit ihnen fertig würden! Als ob nicht das Material für die Zwecke des Weltgeschehens stets überreich vorhanden wäre! Jedes Jahr, jeden Tag werden Talente, ja Genies geboren, keine Zeit ist arm an großen Geistern; aber die meisten von ihnen wandeln unter uns wie Harun Al Raschid zur Nacht unter seinem Volk: unerkannt. Sie leben und sterben wie wir alle, und kommen nicht einmal ins Konversationslexikon. Warum nicht? Weil niemand Großes schaffen kann, solange nicht durch geistige Befruchtung große Gedanken in ihm wach werden, und solange nicht das Zufallsgeschenk einer großen Aufgabe ihm in den Schoß fällt. Ohne Zeugung gebiert auch der Geist nichts Lebendiges. So müssen wir uns mit dem Bewußtsein abfinden daß es zu allen Zeiten außergewöhnliche Menschen — und unter ihnen auch große Tondichter — gegeben hat, von denen niemand etwas weiß. Kaum einer unter uns würde den Tondichter Grieg kennen, wenn nicht die Ideen seines Freundes Nordraak befruchtend auf ihn gewirkt hätten. Ohne diese zufällige Freundschaft (andere werden von „Fügung" sprechen) wäre Grieg nicht Grieg geworden, würde die Menschheit achtlos an der kleinen Seitenkapelle Griegs vorübergegangen sein; denn sein Licht hätte dann nicht geleuchtet.

Rein menschlich betrachtet war die Freundschaft zwischen Grieg und Nordraak gewiß nichts Außergewöhnliches. Auch große Menschen haben vorwiegend kleine, an und für sich unbedeutende Erlebnisse. Nur wenn wir hinter diesen Alltagserlebnissen die tieferen, allgemein-menschlichen Zusammenhänge suchen, hat es Sinn und Zweck, ihnen nachzuspüren. Bei solcher inneren Einstellung aber gewinnen scheinbar unwichtige Dinge oft eine höhere Bedeutung. Das dürfen wir nicht übersehen, wenn wir uns bei oberflächlicher Betrachtung sagen müssen, daß Grieg mit vielen „interessanten" und hervorragenden Persönlichkeiten in Berührung gekommen ist, denen gegenüber der junge Nordraak sehr unbedeutend erscheint. Das ist gewiß zutreffend. Aber keiner von all den großen Männern hat auf Griegs Leben und Schaffen einen so tiefen und nachhaltigen Einfluß gewonnen wie eben dieser junge nordische Künstler. Und das ist hier wichtiger als der Eigenwert des einen oder andern.

Als Grieg mit Gade in Klampenborg bei Kopenhagen zum ersten Male zusammentraf, fragte der dänische Meister nach größeren Werken seines jungen Kollegen. Der hatte jedoch nicht viel aufzuweisen. („Wir Norweger", sagt er selbst, „pflegen uns sehr langsam zu entwickeln; vor dem achtzehnten Lebensjahre zeigt einer selten, was an ihm ist.") Er ging aber gern auf die Anregung Gades ein, es mal mit einer Symphonie zu versuchen. In vierzehn Tagen war der erste Satz fertig, und da Gade es an Aufmunterung nicht fehlen ließ, entstand bald darauf auch der zweite und der dritte Satz. Das Ganze ist einmal im Tivoli, dem bekannten Kopenhagener Vergnügungspark, aufgeführt worden. Die beiden letzten Sätze hat Nordraak in den später erwähnten Konzerten des Vereins „Euterpe" wiederholt dirigiert. Grieg bearbeitete sie ein paar Jahre danach für Klavier zu vier Händen und gab sie als op. 14 unter dem Titel „Symphonische Stücke" heraus.

Im Tivoli war es auch, wo Grieg den jungen Nordraak zum ersten Male sah. Die Begrüßungsworte des neuen Freundes sollen gewesen sein: „So dürfen denn endlich wir beiden großen Männer uns begegnen." Wenn man bedenkt, daß Nordraak und Grieg damals etwa zwanzig Jahre alt waren, so erscheinen die stolzen Worte ein wenig komisch. Aber man sollte nicht vergessen, daß fast

jeder junge Komponist sich in diesem gesegneten Alter ein zweiter Beethoven oder Wagner dünkt. Und manch einer hat ja auch mit jungen Jahren schon wirklich Großes geleistet, so z. B. Mendelssohn, der als Siebzehnjähriger die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" schrieb. An Nordraaks kraftvoller, feuriger Künstlernatur, an seinem kühnen Wollen und seiner unbedingten Siegeszuversicht richtete sich der schüchterne, kränkelnde und oft mutlose Grieg wieder auf. Beide waren begeisterte Naturfreunde und glühende Patrioten. Nichts Schöneres gab es für sie als die nordischen Berge und die alten nordischen Sagen; gemeinsam studierten sie die norwegische Geschichte, gemeinsam verschworen sie sich dabei gegen die dänische Vorherrschaft in allen Zweigen der Kunst, Wissenschaft und Politik. Auch gegen Gade, dessen „Skandinavismus" ihnen verweichlicht, durch Mendelssohn zu sehr beeinflußt und ihrer kräftigeren norwegischen Art wesensfremd erschien. Leider kannten sie nicht genug gleichaltrige und gleichgesinnte Norweger, um eine Verwirklichung ihrer Ideale versuchen zu können. So gründeten sie denn mit zwei Dänen, dem Bühnenkomponisten E. C. Horneman und dem Organisten J. G. Matthison-Hansen den Verein „Euterpe", der wenigstens einen Teil ihrer Bestrebungen in die Praxis umsetzen sollte. Sein Hauptzweck war die Veranstaltung von Konzerten mit ausschließlich nordischen Werken. Zu ihrem Kreise gehörte u. a. auch der Bühnensänger Julius Steenberg, der so viel für die Verbreitung der Griegschen Lieder getan hat, und ein wohlhabender älterer Kunstfreund namens Benjamin Feddersen. Dieser stellte dem jungen Grieg ein zwischen Wald und Meer gelegenes Sommerhäuschen zur Verfügung, in dem binnen kurzer Zeit zwei größere Werke entstanden: die Klaviersonate in e, die trotz der bereits vollzogenen inneren Trennung dem Altmeister Gade zugeeignet ist, und die Violinsonate in F. „Ich hatte mich selbst gefunden," schreibt Grieg, „und mit der größten Leichtigkeit überwand ich alle Schwierigkeiten, die mir in Leipzig unübersteigbar erschienen waren. Mit befreiter Phantasie komponierte ich ein Werk nach dem andern." Dem Freunde Nordraak widmete er seine Humoresken op. 6, und dieser äußerte sich über das Werk mit größter Wärme, freilich auch mit der ihm eigenen Bescheidenheit: „Es ist ja, als hätte ich sie selbst geschrieben." Daß Nordraak immer

wieder auf die ungehobenen Schätze hinwies, die in den nordischen Volksliedern und -tänzen ruhten, wurde für das gesamte Schaffen Griegs von größter Bedeutung. Damit soll natürlich nicht gesagt werden, daß Grieg dem Volke seine Lieder und Tänze einfach weggenommen habe, daß seine Werke also in tieferem Sinne garnicht Originalschöpfungen, sondern nur Bearbeitungen seien. Das ist keineswegs der Fall. Wohl aber hat Grieg seine Melodien in nordischer Art gestaltet, hat sie dem nordischen Volkscharakter angepaßt, und daher sind sie so geworden (um Nordraaks Worte zu variieren), „als hätte das nordische Volk sie selbst erfunden". In seiner Harmonik entfernt sich Grieg allerdings ziemlich weit vom Empfinden seiner Landsleute; daher haben seine harmonisch oft sehr kühnen Werke in Norwegen durchaus nicht so leicht und schnell Eingang gefunden, wie etwa in Deutschland, das durch Wagner bereits an reichste Chromatik gewöhnt war.

Da Nordraak von der musikalischen Technik nur sehr wenig verstand, so konnte er begreiflicherweise auf die Gestaltung der Griegschen Kompositionstechnik keinen Einfluß gewinnen, sondern nur auf die Richtung des Schaffens seines gleichgesinnten Freundes. So wußte er z. B. Grieg davon zu überzeugen, daß es zur Schaffung einer nordischen Kunst notwendig sei, bei der Wahl des Stoffgebiets die nationalen Grenzen unter allen Umständen zu wahren. Grieg erkannte, daß er dabei zugleich seine persönliche Eigenart am besten zum Ausdruck bringen könne, und hat sich von dem einmal beschrittenen Wege nicht mehr abbringen lassen. So sehen wir ihn denn immer wieder die norwegische Natur, die norwegischen Hirten und Bauern schildern; auch die nordischen Fabelwesen hat er nicht vergessen. All die so entstandenen Charakterstücke sind im übrigen so vortrefflich gelungen, daß man wirklich sagen kann, hier habe sich in der Beschränkung der Meister gezeigt. Man vergleiche die italienischen, spanischen und nordischen Symphonien und Suiten der Franzosen und Engländer: kein einziges Werk von dauerndem Werte befindet sich darunter. Denn nur das Echte bleibt, nicht das Nach- und Anempfundene. Die bis zur Unerträglichkeit wiederholte Phrase, daß Grieg noch größer geworden wäre, wenn er „nicht bloß nordische Musik" geschrieben hätte, ist ebenso unsinnig, wie es die analoge Behauptung wäre, daß Wagner kein ganz großer Meister ge-

worden sei, weil er außer seinen deutschen Musikdramen nicht auch französische Spielopern geschaffen habe. Der deutsche Wagner und der nordische Grieg werden in aller Welt verstanden und geliebt; ein internationaler Wagner und ein Allerwelts-Grieg hätten ihren Ruhm durch Verleugnung ihrer Art schwerlich erhöht. Nordraaks Einfluß auf Grieg ist also überaus segensreich gewesen, und es bleibt nur zu beklagen, daß der Tod die beiden so bald trennte. 1866 starb der junge Feuerkopf, kaum vierundzwanzigjährig, in Berlin. Den tiefen Schmerz Griegs über den Verlust seines Freundes offenbart der zum Andenken an ihn komponierte Trauermarsch.

IN CHRISTIANIA

Das Glück ist keine leichte Angelegenheit. Es ist sehr schwer, das Glück in uns, und unmöglich, es anderswo zu finden. Chamfort.

Wie sich aus unbehau'nem rohen Stein,
Je mehr der Marmor unterm Meißel schwindet,
Anwachsend immer voll'res Leben findet,
So soll das eigne Los des Meisters sein.
Zu matt und kraftlos fühlt er sich allein,
Er harrt der Kraft, die ihm sein Kunstwerk ründet;
Nehmt weg, was sich um seine Seele windet,
Daß sich aus ihr die Schönheit mag befrei'n.
Michelangelo.

Griegs etwa dreijähriger Aufenthalt in Kopenhagen wurde mehrmals von Reisen unterbrochen. 1864 weilte der junge Künstler wieder einmal in Bergen, wo er mit seinem Entdecker Ole Bull Freundschaft schloß. Beide unternahmen tagsüber Ausflüge in die Berge, und an den Abenden musizierten sie gemeinsam. „Siehst du", erklärte Ole Bull einst, „die Berge da, die Seen und Flüsse, die Täler und Haine, und der blaue Himmel darüber, die haben meine Musik gemacht, nicht ich. So ist mir auch oft beim Spielen, als ob ich nur mechanische Bewegungen ausführe und ein stummer Zuhörer sei,

während die Seele Norwegens in meiner Seele singt." Ein andermal sagte er: „Wenn die Blumenglocken auf der Wiese sich im Winde bewegen, dann höre ich sie klingen, und die Gräser machen eine leise Begleitung dazu, wie ein Streichorchester mit Sordinen." Nur ein geborener Tondichter kann so sprechen, so empfinden, und doch hat Ole Bull nichts von tieferer Bedeutung geschaffen. Wenn Lessing das kühne Wort wagen durfte, Raffael würde das größte malerische Genie gewesen sein, auch wenn er unglücklicherweise ohne Hände geboren wäre, so kann man mit gleichem Recht sagen: Ole Bull ist ein großer Komponist gewesen, trotzdem er nur mittelmäßige Sachen komponiert hat. Die künstlerische Potenz eines Musikers, dessen Werke wenig Bedeutung haben, kann zweifellos ebenso stark sein, wie die physische Potenz eines Mannes, der garkeine oder nur schwächliche Kinder in die Welt gesetzt hat. Wäre dem nicht so, dann müßten wir ja auch aus der Minderwertigkeit des Menschen Rückschläge auf ihren Schöpfer ziehen, die wenig erbaulich wären.

Im Winter 1865/66 machte Grieg seine erste Romreise. Nach der Rückkehr blieb er noch einige Zeit in Kopenhagen, konnte hier jedoch nicht mehr recht warm werden. Er hatte eine Orchester-Ouvertüre „Im Herbst" (op. 11) mitgebracht, die er Gade vorlegte; der aber schüttelte den Kopf und meinte, das sei nichts Rechtes. Grieg hat sie später vierhändig bearbeitet und sich mit ihr in Stockholm erfolgreich um einen Preis beworben. Unter den Preisrichtern befand sich zufällig auch Gade, der also seine Meinung inzwischen wohl geändert hatte. Die Beziehungen Griegs zu seinen dänischen Freunden lockerten sich bald immer mehr; außerdem war seine Sehnsucht nach der nordischen Heimat seit dem Tode Nordraaks immer stärker geworden; so beschloß er denn, Kopenhagen zu verlassen und in Christiania sein Glück zu versuchen.

Er mußte nun auch daran denken, seine Einnahmen zu vergrößern, da er sich inzwischen mit seiner (um zwei Jahre jüngeren) Base Nina Hagerup verlobt hatte und möglichst bald heiraten wollte. Die Eltern Ninas waren vor vielen Jahren von Bergen nach Kopenhagen übergesiedelt und hatten ihrer stimmbegabten Tochter hier eine gute musikalische Ausbildung geben lassen. Natürlich sang Nina die Lieder ihres Vetters mit Begeisterung und schwärmte insge-

heim für ihn; auch Edvard hatte schnell Zuneigung zu dem hübschen Mädchen gefaßt. Trotzdem wagte er sich aber nicht sogleich mit einer Erklärung heraus; denn Ninas Mutter hatte die Dinge kommen sehen und ziemlich unumwunden zu verstehen gegeben, daß die über eine Verbindung ihrer Tochter mit dem jungen Musikus keineswegs erfreut sein würde. „Er ist nichts, hat nichts und macht eine Musik, die niemand hören will." Grieg konnte ihr nicht so ganz unrecht geben (von den ersten gedruckten Liedern waren nur zwei Exemplare verkauft worden), aber er stellte sich dann doch eines Tages mit einem neuen Liede ein, das die Überschrift trug: „Ich liebe Dich", und die von der Mutter seit langem befürchtete Katastrophe war nun nicht mehr abzuwenden. Freund Steenberg suchte die jammernde Frau in ihrem Schmerze zu trösten: „Seien Sie nur ruhig, er wird weltberühmt werden." Aber sie, die ehemals gefeierte Schauspielerin, ließ sich nichts vorreden von Künstlerruhm und dergleichen. Sie war in erster Ehe mit dem Schauspieldirektor Werligh verheiratet gewesen, hatte nach dessen Tode selbst die Leitung der herumreisenden Truppe übernommen und . . . wußte Bescheid. Ein Künstler, ach du lieber Gott, und nun gar ein unbemittelter, der sollte der Gatte ihrer Tochter werden . . . nein, das war nicht auszudenken. Das arme, arme Kind! Auch der Vater Ninas schien wenig erfreut; Vetter und Base, das konnte nichts Gutes geben, außerdem . . . und überhaupt . . . Doch die jungen Leute waren garnicht zur Vernunft zu bringen und wollten durchaus nicht von einander lassen. So blieb nichts anderes übrig, als schweren Herzens Ja und Amen zu sagen. Aber erst sollte sich der Habenichts eine Stellung schaffen; dann, in Gottes Namen, mochten sich die beiden heiraten.

Grieg gedachte seines ersten Konzerts in Bergen und versuchte nun in Christiania sein Glück nochmals auf dieselbe Weise. Es war ihm diesmal jedoch nicht nur um einen materiellen Erfolg zu tun; vor allem wollte er sich als Pianist und Komponist einführen, damit er dann eine Reihe zahlungsfähiger Schüler bekäme. Um seinem Konzert größere Anziehungskraft zu geben, engagierte er Frau Normann-Neruda (die spätere Lady Hallé), die mit ihm seine erste Violinsonate (op. 8) spielte. Er selbst trug seine Klaviersonate (op. 7) vor, und seine Braut sang Lieder von ihm wie von Nordraak und

dem in Christiania sehr angesehenen Komponisten Halfdan Kjerulf. Auch die nötige Reklame durch die Tagespresse besorgte er und veranlaßte, daß im „Morgenbladet“ ein Artikel über „die norwegische Musik und einige Werke von Edvard Grieg“ erschien. So war alles gut vorbereitet, nichts übersehen, und der Erfolg blieb denn auch nicht aus. Publikum und Presse waren begeistert, die Einnahmen übertrafen alle Erwartungen, Schüler strömten von allen Seiten herbei, und dann kam noch eine besondere Überraschung: die Philharmonische Gesellschaft wählte ihn zum Dirigenten. Nun mußten die bösen Schwiegereltern nachgeben, was sie auch zögernd taten, und am 11. Juni 1867 fand die Hochzeit statt. Sie verlief überaus still und trübselig. Ein Jahr später kam ein Töchterchen zur Welt, das im Alter von dreizehn Monaten starb. Der Schwiegervater seufzte: „Ich hab' mirs ja gleich gedacht.“ Seine übrigen Befürchtungen erfüllten sich jedoch nicht; Grieg wurde, wie es Steenberg vorausgesagt hatte, ein berühmter Künstler, und seine späteren Einnahmen ermöglichten es ihm, den Schwiegereltern einen sorgenfreien Lebensabend zu verschaffen. Madame Werligh söhnte sich jedoch erst nach langer Zeit mit ihrem Schwiegersohn aus. Sie starb einige Tage nach dessen Tode im Alter von zweiundneunzig Jahren. —

Die Musikverhältnisse in Christiania waren zu Griegs Zeiten ähnlich, wie sie noch jetzt in mittleren deutschen Städten sind. Außer zahllosen Lokalgrößen gab es ein mittelmäßiges Orchester und einen bunt zusammengewürfelten Gesangverein. Wer je einen solchen Dilettantenchor geleitet hat, wird Griegs Dirigentenfreuden lebhaft nachempfinden. Zank, Streit und Klatsch waren an der Tagesordnung, die Damen schwänzten die Proben, aber zum Konzert erschienen sie vollzählig und wollten alle vorn stehen, jeder Mitwirkende war auf jeden andern eifersüchtig, die Mütter beschwerten sich über Zurücksetzungen ihrer Töchter, das gesellschaftliche Drum und Dran erschien vielen erheblich wichtiger als die Musik, bei der sie mitwirken sollten, alle hatten sich immer unendlich viel zu erzählen, — und mitten in dem wirren Durcheinander stand dann eines Tages der kleine, schüchterne Grieg, schier machtlos mit seiner sanften, schwachen Stimme. Das war eine vortreffliche Schule für ihn. Hier lernte er sich durchsetzen, seinen Willen den andern aufzwingen, tausend auseinanderstrebende Kräfte bändigen und einer gemein-

samen Aufgabe dienstbar machen. Vielleicht wäre dies über seine Kraft gewesen, wenn nicht sein feuriges Künstlerblut schließlich doch immer die träge Masse mitgerissen und alle Widerstände sieghaft überwunden hätte. Manch gute Aufführung kam dabei zustande, und außer nordischen Werken wurden auch Schöpfungen deutscher Meister unter einhelliger Begeisterung der Teilnehmer aufgeführt, so Schumanns Paradies und Peri, Mendelssohns Elias, Mozarts Requiem, Szenen aus dem Lohengrin und selbst Liszts ungemein schwieriger Tasso. Nebenher veranstaltete Grieg mit seiner Gattin auch einige Klavier- und Liederabende. In seinen Bestrebungen, auf das Publikum erzieherisch zu wirken und für die Musiker würdige soziale Verhältnisse zu schaffen, wurde er durch seinen Freund Kjerulf tatkräftig unterstützt. Aber auch diesmal trat der Tod gar bald zwischen die Freunde. Die anderen namhaften Musiker Christianias, die zum Teil durch die Erfolge ihres jungen Kollegen verärgert waren, hielten sich abseits, und Grieg dachte natürlich nicht daran, ihnen nachzulaufen. Manchmal, wenn sie ihm das Leben in gar zu gehässiger Weise zu erschweren suchten, klagte er dem Dichter Welhaven sein Leid; in der Regel aber schluckte er allen Ärger stumm hinunter. Es erging ihm wie den meisten Künstlern: Schwere Schicksalsschläge überwand er verhältnismäßig leicht, aber den kleinen Widerwärtigkeiten des Alltags gegenüber war er hilflos wie ein Kind. Sie raubten ihm oft alle Freude an seiner Arbeit, ja am Leben überhaupt, machten ihn mißtrauisch und ungerecht gegen die ihm Nahestehenden und ließen ihn oftmals so launisch und reizbar erscheinen, daß er schließlich allgemein für krankhaft nervös gehalten wurde. Bei einem Menschen mit geringen inneren Hemmungen wäre es leicht zu häßlichen Konflikten mit der nächsten Umgebung gekommen (Richard Wagners Leben bietet unzählige Beispiele hierfür); der feinfühlige Grieg dagegen wurde mit der Zeit nur schweigsam und ungesellig, laute Szenen hat es nie gegeben.

Die unsinnige Meinung, alle Künstler seien krankhaft nervös, ja eigentlich sogar ein bißchen „überkandidelt", kommt wohl daher, daß man von ihnen die geringe Eindrucksfähigkeit des Durchschnittsmenschen erwartet und daher sehr erstaunt ist, wenn sie auf tausend kleine Reize reagieren (und zwar oft sehr heftig), die der „Normal-

mensch“ überhaupt nicht empfindet. Man bedenke, daß beispielsweise billige Uhren unverwüstlich zu sein pflegen, während die feinsten Uhrwerke zugleich auch die empfindlichsten sind. Bei den Menschen ist es nicht anders. (Daher werden so viele Musiker im Alter taub.) Die erhöhte Reizbarkeit eines Künstlers sollte somit nicht für krankhaft angesehen, sondern als eine natürliche Begleiterscheinung seiner produktiven Fähigkeiten verstanden werden. Daß einer unzählige Dinge hört, sieht und auf sich wirken läßt, von denen der gewöhnliche Mensch überhaupt nichts weiß, das macht ihn ja gerade zum Künstler. Und darum ist außerordentliche Eindrucksfähigkeit und Empfindlichkeit der seelischen (wie der körperlichen) Organe für den künstlerisch Schaffenden genau so „normal“ wie für den Philister seine Stumpfheit. Gewiß gibt es exzentrische und verschobene Künstlernaturen; zu denen gehörte Grieg aber durchaus nicht. Man braucht bloß irgendeinen Band seiner Werke zur Hand zu nehmen, um zu erkennen, wie schlicht, gesund und natürlich das Fühlen und Denken dieses Künstlers war.

Eine längere Unterbrechung fand Griegs Wirken in Christiania durch seine zweite Romreise, die er im Herbst 1869 antrat; von ihr wird im nächsten Kapitel zu sprechen sein. Im Sommer 1870 kehrte er nach der norwegischen Hauptstadt zurück, aber es dauerte einige Zeit, bis er sich wieder eingelebt hatte. 1871 gründete er eine musikalische Gesellschaft, deren Konzerte er zunächst allein, später abwechselnd mit Johan Svendsen leitete. Dieser Künstler (im Gegensatz zu Grieg ein großer, breitschultriger, starkbeleibter Mann) hatte auch in Leipzig Musik studiert, war dann viel in der Welt herumgereist und erst 1872 zu dem Entschluß gekommen, sich in Christiania anzusiedeln. Hier hatte er bereits fünf Jahre vorher ein Konzert gegeben und mit seinen symphonischen Kompositionen Griegs aufrichtige Bewunderung erregt. Diese neidlose Anerkennung fremder Leistung ist bei Grieg stets etwas ganz Natürliches gewesen; wer deutsche Musikverhältnisse kennt, wird sie als etwas außerordentlich Seltenes einschätzen. Vielleicht haben wir Deutsche überhaupt nur einen einzigen Komponisten gehabt, der so offen und warmherzig wie Grieg fremde Verdienste würdigte und so selbstlos wie er anderen Komponisten seine Hilfe lieh: Franz Liszt. Nach dem Konzert Svendsens veröffentlichte Grieg im „Aftenbladet“ einen

anonymen Artikel, in dem er dem Konzertgeber viel Rühmliches, dem Publikum aber manche unangenehme Wahrheit sagt. Zunächst erwähnt er, daß Svendsen sich infolge des geringen Interesses seiner Landsleute und des schwachen finanziellen Erfolges genötigt gesehen habe, der Stadt schleunigst wieder den Rücken zu kehren. Dann heißt es weiter: „Es ist ein trauriger Gedanke, den man aber aussprechen muß, daß, wenn unser Publikum es so weiter treibt, in nicht ferner Zeit norwegische Tonkunst in der Heimat nur eine leere Phrase sein wird, während sie im Ausland, besonders in Deutschland, die verdiente Anerkennung findet." Als Svendsen dann nach Jahren wiederkam, fand er in Grieg einen gleichgesinnten, treuen Kameraden, und beide taten das Mögliche, um Christianias Bedeutung als Musikstadt zu heben und die Teilnahme des Publikums an ihrer Kunst zu mehren. Der Erfolg entsprach aber nicht ihren Erwartungen. Grieg widmete sich deshalb vom Jahre 1873 ab wieder mehr seinem Schaffen, ohne sich dauernd an einen Ort zu binden. Er machte zahlreiche Reisen nach dem Ausland, nach seiner Heimatstadt, und nach Lofthus in Hardanger, wo er sich ein kleines Bretterhäuschen zum Arbeiten hatte bauen lassen. Zwischendurch ist er noch oft nach Christiania zurückgekehrt. Seiner Gesundheit war das rauhe, kalte Klima hier nicht zuträglich; auch das trug wohl dazu bei, ihm die Stadt allmählich zu verleiden. —

Die Jahre in Christiania sind für Griegs innere Entwicklung entscheidend gewesen. Er hat hier nicht nur durch Privatstudium und praktische Betätigung manche Lücke in seiner Ausbildung ausgefüllt, er hat auch gelernt, sich mit seinem Schicksal abzufinden, sich den zeitlichen und örtlichen Verhältnissen anzupassen und sich als Mensch wie als Künstler allen Hindernissen und Widerwärtigkeiten zum Trotz zu behaupten. Von den Kompositionen, die in Christiania entstanden, seien erwähnt: die ersten „Lyrischen Stücke", die zweite (Svendsen gewidmete) Geigensonate, die Bilder aus dem Volksleben mit den dazu gehörenden Tänzen und Gesängen, das Fragment „Olav Trygvason" (das später als op. 50 veröffentlicht wurde) und die Björnson-Lieder.

WEGGENOSSEN

DIE BEGEGNUNG MIT LISZT

Wohltaten verbinden oft die Menschen; wo aber diese nicht vergolten werden können, bleibt zwischen Geber und Empfänger immer eine Kluft, welche sie wohl Jahr und Tag mit den Schlingpflanzen der Anhänglichkeit zudecken, aber nie ausfüllen können.
Andersen.

Schwer ist es, jemanden hoch zu verehren und zugleich sehr zu lieben. La Rochefoucault.

„Sehr geehrter Herr,
es ist mir ein großes Vergnügen, Ihnen die aufrichtige Freude auszusprechen, die ich beim Lesen Ihrer Sonate op 8 empfunden habe. Sie zeugt von einem starken, mit Überlegung schaffenden, erfinderischen, vortrefflich gearteten Kompositionstalent, das nur seinem natürlichen Wege zu folgen braucht, um eine hohe Stufe zu erreichen. Ich möchte gern glauben (je me plais à croire), daß Sie in Ihrem Lande den Erfolg und die Aufmunterung finden, die Sie verdienen; sie werden Ihnen auch anderwärts nicht fehlen; und wenn Sie diesen Winter nach Deutschland kommen, so lade ich Sie herzlich ein, in Weimar ein wenig zu verweilen, damit wir uns näher kennenlernen."

Diesen Brief sandte Franz Liszt aus Rom am Ende des Jahres 1868 dem damals noch wenig bekannten Grieg, dessen erste Violinsonate er zufällig zu Gesicht bekommen hatte. Niemand wußte besser als er, wie bitter das Los junger Komponisten ist, die eigene Wege wandeln und keinen Gönner haben, der für sie wirbt. Um aber den Nationalstolz des jungen Norwegers nicht zu verletzen und ihn auch persönlich nicht zu demütigen, deutet er in seinem Schreiben seine Hilfsbereitschaft nur ganz leise an und verrät seine Kenntnis der Verhältnisse lediglich durch die ein wenig ironische Form „Ich möchte wohl glauben . . ." Was natürlich, in unsere „plumpe Sprak" übersetzt, etwa so lauten müßte: „Ich weiß sehr wohl, daß man noch gar nicht mal ein Prophet zu sein braucht, um in seinem Vaterlande nichts zu gelten, und daß auch Sie es schwer haben, aber gerade deshalb möchte ich Ihnen eine kleine Freude machen und

Ihnen zeigen, wie gern ich bereit bin, Sie in Ihrem Schaffen zu fördern.“ Wenn wir an die heutigen Musikverhältnisse denken, so wird uns dieser Lisztbrief fast unverständlich: Sind nicht alle großen Künstler unserer Tage rücksichtslose Egoisten, können wir uns überhaupt vorstellen, daß Richard Strauß oder irgendein anderer führender Komponist an einen jungen Tonsetzer aus eigenem Antrieb einen solchen Brief schriebe? Und doch, wie natürlich ist es, daß ein auf hoher Warte stehender Künstler, der sich gleich Liszt als ein Priester seiner Kunst fühlt, beständig Ausschau nach neuen Talenten hält, daß er alle die zu sich heranzuziehen sucht, deren ernstes künstlerisches Streben Anerkennung und Förderung verdient. Niemand hat mehr als Liszt jegliche Art von Protektionswirtschaft gehaßt, niemand war so abweisend wie er den Zudringlichen gegenüber, die ihren Mangel an Begabung durch „Beziehungen“ ausgleichen wollten. Jederzeit aber drängte ihn sein grundgütiges Herz dazu, die Schwachen zu stützen, die Mutlosen aufzurichten und die Verkannten zu trösten. Wußte er einen jungen, ehrlich ringenden Künstler in seelischer oder materieller Not, so suchte er ihm stets in selbstloser Weise zu helfen; und wohl niemand klopfte vergebens an seine Tür. Nicht einer der in unserer Zeit Erfolgreichen hat seines Geistes einen Hauch verspürt. Und wie furchtbar ist inzwischen die äußere und innere Bedrängnis derer gewachsen, die noch Künstler genannt zu werden verdienen . . . Nicht einmal „Zeit“ haben unsere „Großen“ für ihre jungen Kollegen, nicht einmal einen freundlichen Zuspruch oder einen guten Rat spenden sie ihnen. Und wie oft genügen ein paar Worte, um Lebensschicksale zu entscheiden! So hatte auch Liszts Weihnachtsbrief an Grieg neben der Wirkung auf das Gemüt des jungen Künstlers einen großen äußeren Erfolg: er brachte dem sein Brot mit Tränen Essenden ein Staatsstipendium ein und ermöglichte ihm dadurch seine zweite Romreise.

Das erste Zusammentreffen mit Liszt schildert Grieg in einem sehr ausführlichen Briefe an seine Eltern: „Liszt hat sich nach Tivoli zurückgezogen, wo er die Villa Este bewohnt. Er kommt nur selten nach der Stadt, und da ich bei einer solchen Gelegenheit von seiner Ankunft erfuhr, ging ich gleich zu ihm, traf ihn aber nicht zu Hause und gab meine Karte ab. Nach einigen Tagen verließ er wieder Rom, aber da begegnet mir auf der Straße Ravnkilde, der dänische

Musiker. Er erzählt mir, daß er eine Karte von einer deutschen Malerin bekommen habe, die von Liszt beauftragt war, mich ausfindig zu machen. Ich sollte den Bescheid erhalten, es täte ihm sehr leid, keine Zeit zu haben, um mich aufzusuchen, und ich möchte so gut sein und den folgenden Tag um zehn Uhr zu ihm zu kommen. Er war also in der Stadt und erwartete mich. Ich sofort zu ihm! Er wohnt in einem alten Kloster in der Nähe vom Titus-Triumphbogen und Forum Romanum. Ravnkilde hatte mir versichert, Liszt sähe es gern, daß man ihm etwas mitbrächte, aber ich habe ja leider gegenwärtig meine besten Kompositionen zu Hause oder in Deutschland. Ich mußte also zu Winding laufen, dem ich früher ein Exemplar meiner letzten Violinsonate geschenkt hatte, — als Geber, der sein Geschenk zurücknimmt. Winding behielt den Umschlag, ich aber nahm die Eingeweide und schrieb darauf: «Herrn Dr. F. Liszt in Bewunderung», nahm auch den Trauermarsch auf Nordraaks Tod und das Liederheft, worin «Die Ausfahrt» steht, unter den Arm und wanderte mit etwas Magenweh, wie ich gestehen muß, die Straße entlang. Ich hätte mir dies aber ersparen können, denn eine größere Liebenswürdigkeit als die Liszts läßt sich schwer finden. Er kam mir lächelnd entgegen und sagte auf seine gemütliche Weise: «Nicht wahr, wir haben ein bißchen korrespondiert?» Ich erzählte ihm, daß ich mein Hiersein seinem Briefe verdankte, was ihn zu einem wahrhaft Ole Bull'schen Gelächter hinriß. Während dessen suchte sein Blick mit einem gewissen «gefräßigen» Ausdruck das Paket, das ich unter dem Arme trug. Aha, dachte ich, Ravnkilde hatte recht. Und Liszts lange, spinnenartige Finger näherten sich meinem Paket so beängstigend, daß ich es für das ratsamste hielt, es sofort zu öffnen. Er fing an die Sonate durchzulesen, und daß kein Schwindel dabei war, bewies er dadurch, daß er die besten Stellen durch ein bedeutungsvolles Kopfnicken, ein «bravo» oder «sehr schön» hervorhob. Ich fing an, in Stimmung zu kommen; als er mich aber bat, die Sonate zu spielen, sank mein Mut allerdings unter Null. Es ist mir nämlich nie eingefallen, das Ganze (beide Stimmen) auf dem Klavier allein zu spielen, und ich hatte ja nicht Lust, mich vor ihm zu blamieren. Aber hier half keine Ausrede. Ich nahm mich also zusammen und begann auf seinem schönen Chickering-Flügel zu spielen. Schon im Anfang, wo die Geige mit einer etwas barocken, aber nationalen

Passage einsetzte, rief er: «Ei, wie keck! Hören Sie mal, das gefällt mir. Bitte, noch einmal.» Und als die Geige zum zweiten Mal im Adagio eingreift, spielte er die Stimme oben am Klavier in Oktaven, und zwar mit einem so schönen Ausdruck, daß ich stillvergnügt vor mich hin lächelte. Es waren die ersten Töne von Liszt, die ich hörte! Und jetzt ging es mit voller Fahrt ins Allegro hinüber. Er spielte die Geige, ich das Klavier. Ich geriet immer mehr in Stimmung, da ich mich über seinen Beifall freute, der mir in der Tat so reichlich zuströmte, daß ich von tiefster Dankbarkeit ergriffen wurde. Sobald der erste Teil vorüber war, bat ich ihn, etwas für Klavier allein spielen zu dürfen, und wählte das Menuett aus den Humoresken, dessen Ihr Euch gewiß entsinnt. Als ich die ersten acht Takte vorgetragen hatte, sang er die Melodie mit, und tat es mit einem Ausdruck heroischer Kraft, der sofort meine vollste Zustimmung fand. Ich bemerkte, daß es die nationale Eigenart war, die ihm gefiel. Das hatte ich schon geahnt und deshalb Sachen mitgenommen, in denen ich versucht hatte, nationale Saiten anzuschlagen. Als nun das Menuett vorüber war, empfand ich deutlich, wenn je, so würde es mir in diesem Augenblick gelingen, Liszt zum Vorspielen zu bringen, da er scheinbar in der besten Stimmung war. Ich bat ihn, etwas zu spielen, er zog zwar die Schultern ein wenig, als ich aber sagte, es sei doch nicht seine Absicht, mich aus dem Süden fortziehen zu lassen, ohne einen Ton von ihm gehört zu haben, drehte er sich ein wenig um und murmelte: «Nun, ich spiele, was Sie wollen, ich bin nicht so,» und plötzlich nahm er eine Partitur hervor, die er eben vollendet hatte, eine Art Trauerzug nach Tassos Grab, eine Ergänzung seiner berühmten symphonischen Dichtung «Tasso lamento e triumfo». Er setzte sich dann zum Flügel und bewegte die Tasten. Ich versichere Euch, er «speite» förmlich, wenn ich einen so unschönen Ausdruck verwenden darf, eine Glut, eine Feuermasse lebendiger Gedanken nach der andern aus. Es klang, als rufe er die Manen Tassos. Er malte in grellen Farben, aber ein solcher Vorwurf ist wie für ihn geschaffen; tragische Größe zu schildern ist gerade seine Stärke. Ich wußte einfach nicht, wen ich am meisten bewundern sollte, den Komponisten oder den Klavierspieler, denn sein Spiel war gewaltig. Nein, er spielte eigentlich nicht, — man vergißt, er sei Musiker, er wird ein Prophet, der den letzten Tag verkündet,

alle Geister des Universums zittern unter seinen Fingern. Er dringt in die geheimsten Tiefen der Seele ein und wühlt mit dämonischer Macht in unserm Innern. Als alles vorüber war, sagte Liszt leicht hingeworfen: «Jetzt wollen wir mal die Sonate weiterspielen», worauf ich natürlich erwiderte: «Nein, vielen Dank, jetzt möchte ich es sehr ungern.» Liszt aber sagte: «Nun, warum nicht, geben Sie mal die Sonate her, dann werde ich es tun.» Jetzt muß ich Euch bitten zu bedenken, daß er erstens die Sonate garnicht kannte, sie weder gehört noch gesehen hatte, und zweitens, daß es sich um eine Geigensonate handelte, also eine Sonate mit einer Geigenstimme, die sich selbständig bald oben, bald unten bewegt, vom Klavier ganz unabhängig. Aber was tut Liszt? Er spielt das Ganze mit Haut und Haaren, Geige, Klavier, ja mehr noch, denn er spielte voller, breiter. Die Geige kam mitten in der Klavierstimme zur Geltung. Liszt war buchstäblich gleichzeitig überall, ohne eine Note fortzulassen. Und wie spielte er! Mit einer Größe, Schönheit und Genialität sondergleichen. Ich lachte, glaube ich, lachte wie ein Wahnsinniger, und als ich einige Worte der Bewunderung stammelte, murmelte er: «Nun, nun, das werden Sie mir doch zutrauen, daß ich etwas vom Blatt spielen kann, ich bin ja ein alter, geübter Musiker.» Ist das nicht Liebenswürdigkeit vom Anfang bis zum Ende? So ist, meiner Erfahrung nach, kein anderer großer Mann. Dann spielte er zum Schluß den Trauermarsch, der ihm auch gefiel, und nachher sprachen wir von allerlei. Ich erzählte ihm u. a., mein Vater hätte ihn 1824 in London gehört, was ihn sehr amüsierte. «Ja, ja, ich habe in der Welt viel herumgespielt, zuviel», sagte er. Endlich nahm ich Abschied und ging nach Hause, sonderbar heiß im Kopfe, aber mit dem Bewußtsein, zwei der interessantesten Stunden meines Lebens verbracht zu haben."

Einen Tag nach diesem Besuche spielte Sgambati (der bekannte Tonsetzer und Pianist) mit Pinelli (einem Schüler Joachims) die Griegsche Sonate in einem Vormittagskonzert vor einem sehr eleganten Publikum. Grieg schreibt darüber: „Liszt kam mitten im Konzert, und das war sehr günstig. Denn den Beifall, den die Sonate erhielt, schreibe ich nicht auf mein Konto. Die Sache ist, daß alle applaudieren, wenn Liszt klatscht, der eine wütender als der andere."

Nicht lange danach erhielt Grieg, als er gerade im Skandinavischen Verein Whist spielte, durch Sgambati eine neue Einladung

Liszts, und zwar für den nächsten Vormittag pünktlich um elf Uhr. Über diesen zweiten Besuch hat Grieg einige Wochen später gleichfalls sehr eingehend seinen Eltern berichtet: „Ich hatte glücklicherweise gerade das Manuskript meines Klavierkonzertes aus Leipzig empfangen, das ich also mitbringen konnte. Außer mir waren zugegen: Winding, Sgambati, ein mir unbekannter deutscher Lisztianer, der das Plagiat so weit treibt, daß er im Abbékostüm herumstolziert, und einige junge Damen der bekannten Art, die Liszt gern mit Haut und Haaren gefressen hätten. Ihre Bewunderung ist geradezu komisch. Sie wetteifern, den Saum seines Abbémantels zu berühren und Gelegenheit zu bekommen, seine Hand zu drücken. Ja, vollständig den Raum ignorierend, den jeder Spieler zu seinen Armbewegungen braucht, drängten sich die Damen, als er nachher spielte, um seinen Platz am Klavier herum, die gefräßigen Blicke auf seine Finger gerichtet, als wären diese dazu ausersehen, im nächsten Augenblick in dem schon weit geöffneten Rachen der kleinen Raubtiere zu verschwinden. Winding und ich waren sehr gespannt, ob er wirklich mein Konzert vom Blatt spielen würde. Ich meinerseits hielt es für eine Unmöglichkeit, Liszt dagegen faßte die Sache anders auf. Er sagte: «Wollen Sie spielen?» Ich antwortete aber sofort: «Nein, ich kann nicht» (ich habe es bis jetzt ja nie geübt). Dann nahm Liszt das Manuskript und sagte mit dem ihm eigentümlichen Lächeln: «Nun, dann werde ich Ihnen zeigen, daß ich es auch nicht kann», und fing nun an zu spielen. Ich gebe zu, daß er den ersten Teil des Konzertes etwas schnell nahm und daß der Anfang dadurch etwas abgehetzt wurde; aber später, als ich selber Gelegenheit hatte, das Tempo anzugeben, spielte er vollendet. Seine Musik ist unbezahlbar. Er begnügt sich nicht mit dem Spielen, nein, er konversiert und kritisiert gleichzeitig. Er wirft geistreiche Bemerkungen ein, bald zu dem einen, bald zu dem andern in der Versammlung, nickt bedeutungsvoll nach rechts und links, am meisten, wenn ihm etwas besonders gefällt. Im Adagio und noch mehr im Finale kulminierte sowohl sein Vortrag wie sein Beifall. Eine ganz göttliche Episode darf ich nicht vergessen: Gegen den Schluß des Finales wird, wie Ihr Euch wohl erinnert, das zweite Thema in einem großen fortissimo wiederholt. In den allerletzten Takten, wo die erste Note der ersten Triole gis im Orchester zu g verändert wird, während das Klavier in

einer gewaltigen Skalenfigur seinen ganzen Umfang durchrast, hielt er plötzlich ein, erhob sich in seiner ganzen Höhe, verließ das Klavier und schritt mit großartigen Theaterschritten und gehobenem Arm durch die große Klosterhalle, indem er das Thema förmlich brüllte. Bei dem erwähnten g streckte er wie ein Imperator seinen Arm gebieterisch aus und rief: «G, g, nicht gis! Famos! Das ist so echt schwedischer Banco!» Und dazu, wie in Parenthese, ganz pianissimo: «Der Smetana hat mir neulich etwas davon geschickt.» Er ging wieder ans Klavier, wiederholte die ganze Strophe und schloß ab. Zuletzt sagte er mit einer seltsamen, innigen Betonung, indem er mir mein Werk wiedergab: «Fahren Sie so fort, ich sage Ihnen, Sie haben das Zeug dazu, und — lassen Sie sich nicht abschrecken!» Diese Schlußworte haben für mich unendlich viel Bedeutung. Es lag etwas darin, das ihnen eine gewisse Weihe gab. Manchmal, wenn Enttäuschungen und Bitterkeit kommen, werde ich seiner Worte gedenken, und die Erinnerung an jene Stunde wird eine wunderbare Macht bewahren und mich in Tagen des Mißgeschicks aufrecht erhalten.“ —

In Henry T. Fincks Grieg-Biographie finden sich Äußerungen des amerikanischen Komponisten Frank van der Stucken über Griegs Beziehungen zu Liszt, die einiges Beachtenswerte enthalten. Sie sollen deshalb hier zitiert werden; ohne daß damit jedoch eine Verantwortung für ihre Zuverlässigkeit übernommen wird: „Griegs Klavierkonzert in A-moll verschaffte ihm die Protektion Liszts. Wenn Liszt auch die Originalität der Musik sehr bewunderte, so schlug er doch einige Änderungen in der Instrumentation vor. Der Komponist, der sich zu jener Zeit in seiner Kenntnis des Orchestralen noch nicht so ganz sicher fühlte, nahm diese Vorschläge gern an, und so kam die Partitur mit diesen Abänderungen heraus. Aber bei dieser Gelegenheit hatte Liszt den Irrtum begangen, seinem eigenen feurigen Temperament zu folgen, anstatt Griegs mehr idyllisch veranlagte Natur in Betracht zu ziehen; dadurch wurde die Instrumentation zu überladen für ihren poetischen Inhalt. Später veröffentlichte Grieg eine revidierte Ausgabe seines Konzerts, in welcher er teilweise auf seine frühere, einfachere und passendere Orchestrierung zurückkam. Ein einziges Beispiel zeigt deutlich den Unterschied der beiden Auffassungen: Das wundervolle zweite Thema des ersten Satzes sollte

nach Grieg von den Celli gespielt werden, entsprechend der zarten Cantabile-Natur der Melodie; Liszt dagegen schlug die Trompete vor, wodurch sofort ein theatralischer Effekt hineinkam, den Grieg niemals beabsichtigt hatte. Längere Zeit verblieb das Manuskript in den Händen Carl Reineckes, da Grieg gern das Urteil seines früheren Lehrers über sein Werk gehört hätte. Nachdem er vergeblich auf ein paar Zeilen darüber gewartet hatte, besuchte er Reinecke, um die Partitur abzuholen, und wurde sehr herzlich empfangen. Von allem Möglichen wurde gesprochen, aber sein Konzert wurde mit keinem Worte erwähnt. Und so wanderte der Norweger nach Hause, seine Partitur unter dem Arm und Bitterkeit im Herzen. Grieg war, wie Wagner, sehr empfindlich gegen widrige Kritiken. Ich erinnere mich sehr wohl seiner drastischen Ausdrücke über einige Musikschriftsteller jener Zeit . . . Auf Griegs Veranlassung besuchte ich Liszt in Weimar, ich verdanke ihm auf diese Weise meine ganze Karriere, da ein Konzert meiner eigenen Kompositionen unter Liszts Protektorat im November 1883 die Aufmerksamkeit der Presse auf meinen Namen lenkte. Grieg wohnte meinem Konzerte bei, und wir besuchten gemeinsam noch zwei interessante Gesellschaften Liszts, der während meines Aufenthaltes in Weimar sehr gütig zu mir war."

Eine weitere Ergänzung zu Griegs Bericht über die Wiedergabe seines A-moll-Konzerts durch Liszt findet sich in den Erinnerungen des Pianisten Oscar Meyer an Grieg (Neue Musikzeitung, Stuttgart 1910): „Liszt spielte Griegs Klavierkonzert prima vista mit grandioser Auffassung und fehlerlos, wobei es ihm aber passierte, daß er beim Umblättern einen Tonartwechsel nicht deutlich erkannte und eine Fortissimo-Orchesterstelle mit großem Pomp in Dur spielte statt in Moll. Als Grieg ihn auf den Irrtum aufmerksam machte, sah ihn Liszt indigniert an, holte vom Pult einen Rotstift, malte einige mächtige Auflösungszeichen in die Noten und fuhr nach wiederholten grimmigen Seitenblicken, ohne ein Wort zu sagen, im Spiel fort. Bei dieser Erzählung ahmte Grieg den Altmeister, den ich früher oft gehört und gesehen, in Spiel, Bewegungen und Gang so täuschend nach, daß ich mich des Lachens nicht enthalten konnte."

Auch Richard Wagner, Hans von Bülow u. a. haben ihre Zeitgenossen oft und mit viel Witz nachgeahmt. Die kleinen komischen Äußerlichkeiten der Kollegen entgehen wohl keinem Künstler, und

so empfindlich ein jeder auch der harmlosesten Verulkung gegenüber zu sein pflegt, so unbarmherzig zieht er selbst gelegentlich die Schwächeren der andern ans Licht.

Als Grieg mit seiner Frau, die ihn auf seiner zweiten Romreise begleitet hatte, nach Christiania zurückgekehrt war, komponierte er sein erstes Chorwerk, das er seinem edlen Gönner Franz Liszt widmete: die dramatische Szene „Vor der Klosterpforte“ op. 20. Später sind Grieg und Liszt noch einige Male in Deutschland zusammengetroffen; es blieb aber bei gelegentlichen Besuchen, zu einem regelmäßigen Verkehr ist es zwischen ihnen nicht gekommen. „Liszt war der einzige unter den modernen Meistern,“ hat Grieg wiederholt erklärt, als er selbst bereits zu den Meistern zählte, „der mir voll und warm, wie es seine Natur war, entgegengekommen ist, und dem ich bis auf den heutigen Tag viel zu verdanken habe.“

DIE BEKANNTSCHAFT MIT IBSEN

> Die wenigsten Menschen haben von einem wahren Freundschaftsverhältnis einen Begriff. Sie sehen nicht ein, daß ein solches Verhältnis eine Aufgabe ist, die von beiden Seiten mit Ernst und Anstrengung gelöst sein will, und daß es, statt im Genuß, in gemeinschaftlicher Tätigkeit, im gemeinschaftlichen Streben nach einem gleichen Ziel eine feste Basis haben muß, wenn es dauern soll. Hebbel.

> Ein Aristokrat ist jeder, welcher sich mit wohlbegründeter Verachtung von dem Pöbel, dem vornehmen wie geringen, abwendet. Scherr.

Während seines ersten Aufenthalts in Rom hatte Grieg Norwegens größten Dramatiker, Henrik Ibsen, kennengelernt. (Auch der verdankte seine Entdeckung dem Scharfblick Ole Bulls.) Bei einer Aussprache über die Kunstverhältnisse in Norwegen waren beide ein wenig aneinander geraten, hatten aber ihre verschiedenen Meinungen so geschickt verfochten, daß der anfängliche Zorn bald einer gegenseitigen Hochachtung wich.

Grieg wie Ibsen fühlten sich in ihrem Lande als Prediger in der Wüste, und der Unmut, der sie manchmal überkam, spricht noch aus den Versen, die Ibsen (Anfang Februar 1866) in Griegs Stammbuch schrieb:

„Orpheus mit der Töne Reine
Zwang die Tiere und die Steine.
Steine haben wir in Massen,
Tiere auch auf allen Gassen.
Spiele, daß die Steine glühen
Und aus Tierhaut Menschen sprühen.“

Trotz gemeinsamen Idealen und verwandten Anschauungen auf manchen Gebieten ist es zu einer herzlichen Freundschaft zwischen den beiden Künstlern niemals gekommen. Sie hatten große Hochachtung vor einander, die sich später auch in Äußerlichkeiten, wie z. B. in der Form ihrer Briefe, zeigte. (Grieg verwandte auf die Stilistik seiner Episteln an Ibsen stets eine außerordentliche Sorgfalt und gestand einmal, daß er an ihnen weit mehr gefeilt habe als an seinen Kompositionen.) Aber sie fühlten den Gegensatz ihrer Temperamente und ihrer Weltanschauungen doch so stark, daß sie beständig fürchteten, einander zu verletzen. Und deshalb konnte ein ungezwungener Verkehr nicht aufkommen.

Am Anfang des Jahres 1874 schrieb Ibsen aus Dresden an Grieg und fragte ihn, ob er die Musik zu einer Bühnenbearbeitung seines Peer Gynt liefern wolle. Das Schreiben enthält ganz genaue Anweisungen und mutet dem Komponisten bei aller Höflichkeit die bescheidene Rolle eines — sagen wir musikalischen Regisseurs zu, der dafür zu sorgen hat, daß an bestimmten Stellen eine bestimmte Musik einsetzt, aber beileibe nicht musizieren darf, wann und wie er will. Statt des vierten Aktes dachte sich Ibsen „ein großes Tongemälde, welches Peer Gynts Irrfahrten in der weiten Welt vorstellen soll; amerikanische, englische und französische Melodien mögen darin vorkommen und als Motive wiederkehren. Der Chor der Anitra und der Mädchen soll, vom Orchester begleitet, hinter dem Vorhang zu hören sein. Mittlerweile steigt der Vorhang, und die Zuschauer sehen, wie in einem Traum, das beschriebene Bild, in welchem Solvejg als Frau in mittleren Jahren im Sonnenschein vor dem Hause

sitzt und singt. Nachdem sie ihr Lied beendet hat, fällt der Vorhang langsam, das Orchester spielt weiter und malt den Sturm auf hoher See, mit welchem der fünfte Akt beginnt." (So, wie Ibsen die Musik zu seinem Peer Gynt haben wollte, ist sie dann doch nicht geworden, vielmehr wurde der ursprüngliche Plan durch Änderungen, Kürzungen und Zusätze recht erheblich umgewandelt.)

Grieg überlegte sich zunächst Ibsens Angebot reiflich. Wohl lockte ihn das Wagnis; aber, — ob ihm außer den mehr lyrischen auch die dramatischen Szenen gelingen würden, das war ihm doch recht zweifelhaft. Schließlich nahm er an und machte sich dann auch bald ans Werk. In Sandviken bei Bergen begann er die Arbeit, deren Entwurf er im Winter desselben Jahres beendete; die Orchesterpartitur schrieb er ein halbes Jahr später im dänischen Fredensborg. Am 24. Februar 1876 fand die erste Aufführung im Theater zu Christiania ohne Anwesenheit des Komponisten statt. Der Erfolg war so gewaltig, daß im ersten Jahre sechsunddreißig Aufführungen veranstaltet werden konnten; bald danach erschien das Werk auch auf den anderen Bühnen Norwegens und hat hier bisher im ganzen wohl mehrere hundert Vorstellungen erlebt. Außerhalb Norwegens dagegen vermochte sich der Peer Gynt nicht einzubürgern; nur in Kopenhagen glückte die Einführung. Grieg selbst schreibt hierüber zwei Jahre vor seinem Tode: „Es ist sehr schade, daß der (?) lokale Kolorit und der vielfach philosophische Dialog für die Popularität des Ibsenschen Werkes außer Skandinavien ein großes Hindernis ist. In Paris, wo das Werk vor einigen Jahren über die Bretter ging, hatte die Musik (von dem Lamoureuxschen Orchester ausgeführt) einen kolossalen Erfolg. Ibsen blieb aber unverstanden. In Berlin fiel das Werk voriges Jahr einfach durch. Und doch halte ich es für Ibsens größte Schöpfung. Im Vaterlande wird sie aber immer wie ein Monument über (?) Ibsen betrachtet werden und den Platz auf der Bühne, sogar als Volksstück, behaupten." Der Mißerfolg des Peer Gynt im Auslande veranlaßte Grieg, die schönsten „Nummern" des Werkes zu einer Suite zu vereinigen, der er später auf Wunsch seines Verlegers eine zweite Reihe von Musikstücken folgen ließ. Ohne diese beiden Suiten hätte man auch in Deutschland Ibsens Werk lange Jahre hindurch nicht einmal dem Namen nach gekannt. Seit 1914 ist

es dann doch noch in Berlin und anderen deutschen Städten heimisch geworden. In Berlin war der Erfolg sogar so groß, daß es auf zwei Bühnen gleichzeitig gespielt werden konnte. Wer im Jahre 1920 die Aufführungen im ehemals Königlichen Schauspielhause gehört hat, wird erstaunt darüber gewesen sein, daß das Werk trotz verstümmelter Wiedergabe der Musik durch ein unglaublich mißtönendes Orchester eine außerordentlich starke Wirkung erzielte. Seltsam, daß gewisse Tonwerke „überhaupt nicht umzubringen" sind; es scheint doch so, als ob in der Musik die Gehörseindrücke nicht das A und O seien. Denn wenn diese, wie so oft, durchaus nicht erfreulich sind: wie erklärt sich dann die Begeisterung der Hörer? Es muß doch musikalische Eindrücke geben, die mehr, ja etwas ganz anderes bedeuten als bloßen Ohrenschmaus. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, daß die rein sinnliche Klangschönheit etwas Nebensächliches oder gar Überflüssiges sei. Nur: Musik, die gut klingt, ist darum noch keine gute Musik. Auch unter den Kompositionen Griegs finden sich manche, deren akustische Wirkung vortrefflich ist, ohne daß sie deshalb tiefen Eindruck machen oder gar besonderen musikalischen Wert haben. Andere wiederum empfinden wir trotz ihrer Dissonanzen als „schöner" klingend, weil sie uns ästhetisch mehr befriedigen. Die seelische Erregung, die jede gute Musik in jedem empfänglichen Hörer hervorruft, kommt nicht in den Gehörsorganen zustande; eine gute Aufführung kann sie deshalb erhöhen und eine schlechte kann sie abschwächen, aber selbst die beste Aufführung vermag ein minderwertiges Tonwerk nicht zu retten, und selbst die schlechteste Wiedergabe kann einem guten Werke nicht alle Wirkung rauben.

Der Erfolg des Peer Gynt festigte die Beziehungen zwischen dem Dichter und dem Komponisten, ein lebhafter Meinungsaustausch begann, und es ist gewiß kein Zufall, daß fast alle Lieder Griegs mit Texten von Ibsen bald nach den ersten Aufführungen des Peer Gynt geschrieben sind. Später wurde der Verkehr zwischen den beiden wieder schwächer, der Ton wieder kühler und gemessener. Eine ernste Mißstimmung hat es wohl nicht zwischen ihnen gegeben; aber ein jeder ging wie vordem wieder seinen eigenen Weg. Als Grieg in Christiania sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Konzertgeber feierte, war auch Ibsen anwesend, sonst sahen sie sich

selten. Erst 1893 führte ein neuer künstlerischer Plan den alternden Dichter nochmals zu Grieg. Darüber heißt es in einem Brief des Komponisten an seinen Verleger: „Gestern war Ibsen hier. Er will mir durchaus einen Operntext machen, nämlich: «Eine nordische Heerfahrt», ein Stoff, welchen er fürs Schauspiel benutzt hat, und für Musik allerdings ganz ausgezeichnet ist.“ (Grieg konnte auch ein besseres Deutsch schreiben.) „Wenn ich nur gesund wäre! . . . Ich muß mir die Sache noch überlegen und vor allem sehen, wie Ibsen die Sache machen wird. Er hat nämlich, wie er sagte, schon bald einen Akt fertig.“

Daß Grieg sich abwartend verhielt, war sehr berechtigt, da Ibsen ihm schon früher einen Operntext („Olav Liliekrands“) versprochen, aber niemals geliefert hatte. Als Ergänzung hierzu seien noch einige vom Leipziger Tageblatt 1908 veröffentlichte Äußerungen der Gattin Griegs wiedergegeben: „Es ist sein (Griegs) größter Wunsch, einmal eine Oper schreiben zu können. Er hat vom Inland und Ausland auch viele Texte erhalten; aber keiner paßte ihm recht. Er selbst glaubte, daß es dieser Mangel an Gelegenheit war, der ihn verhinderte, eine Oper zu komponieren. Doch ist es wohl auch möglich, daß seine physischen Kräfte nicht ausreichten.“ Nicht nur die physischen Kräfte waren zu schwach, um ein Werk von großen Dimensionen zu vollenden. Mehr noch hat sich Grieg durch das Bewußtsein, daß seiner rein lyrischen Natur die Eignung für das Dramatische fehle, zu weiser Selbstbeschränkung führen lassen, mochten dabei auch manche geheimen Wünsche begraben werden. So ist aus der nordischen Nationaloper, die Kretzschmar u. a. von Grieg erwarteten, nichts geworden.

Je länger Grieg und Ibsen sich kannten, desto fremder wurden sie sich. Dem grüblerischen Ibsen war Grieg eine allzu unproblematische Natur, und dieser fühlte sich von Ibsens Pessimismus und Menschenverachtung abgestoßen. Als Ibsen 1906 starb, schrieb Grieg an einen Schweizer („Die Musik“ 1907): „Von Ibsens Tod erhielt ich die Nachricht in London, gerade vor einem Konzert, das ich zu dirigieren hatte. Ich darf nicht sagen, daß ich tief erschüttert wurde, weil er für mich schon jahrelang tot war, und weil wir die Todesnachricht jeden Tag erwarteten. Nacher ist es mir anders gegangen. Ich empfinde die Leere nach seiner eminenten Persönlich-

keit immer schmerzvoller.“ Ibsen würde sich, wenn er den Tod Griegs erlebt hätte, kaum wesentlich anders geäußert haben. Diese beiden großen Künstler, die gemeinsame Ideale verfolgten, gemeinsam ein großes Werk schufen, gemeinsame Freunde und (was noch mehr verbindet) gemeinsame Feinde hatten, zogen tief den Hut, wenn sie sich auf der Straße begegneten, aber sie schüttelten sich nicht die Hände: steif, mit zugeknöpften Röcken sind sie ein Stück Weges neben einander her gegangen und haben sich dann, ohne Abschied, getrennt.

DIE FREUNDSCHAFT MIT BJÖRNSON

Wahre Freundschaft kann nur beruhen auf der Verbindung ähnlicher Naturen. —
Der Grund der Freundschaft heischt die größte Ähnlichkeit der Seelen und Herzen der Menschen. Beethoven.

Große Empfindungen zeigen eine starke, umfassende Seele an. Wo der Wind das Meer nur flüchtig kräuselt, da ist es flach; aber wo es Wellen türmt, da ist es tief. Kleist.

Als Grieg nach Christiania übergesiedelt war, galt einer seiner ersten Besuche dem Direktor des dortigen Theaters, der auch eine Zeitung redigierte und sich mit einer Reihe von Dramen sowie einigen Novellen einen großen Namen gemacht hatte: Björnstjerne Björnson. (Auf deutsch: Bärenstern Bärensohn.) Er war ein Vetter Nordraaks, elf Jahre älter als Grieg, ein Hüne an Gestalt und ein gewaltiger Eiferer mit einer machtvoll dröhnenden Stimme; alle Welt fürchtete seine überschäumende Kraft- und Kampfnatur, denn wenige nur wußten, daß die breite Brust des grimmigen Polterers ein großes, gutmütiges Kinderherz umschloß. Den jungen Grieg nahm Björnson sogleich mit größter Herzlichkeit bei sich auf, und schon nach wenigen Begegnungen ward ein Freundschaftsbund fürs Leben geschlossen. Sehr anschaulich schildert Grieg in einer Festschrift zu Björnsons siebzigstem Geburtstag die erste Weihnachtsfeier, die er im Hause des in jeder Hinsicht großen Mannes ver-

lebte: „Meine Frau und ich waren, soweit ich mich erinnere, die einzigen Gäste. Der Jubel der Kinder war groß. Mitten auf dem Fußboden thronte ein ungeheurer Christbaum in vollem Lichterglanz. Alle Dienstboten kamen herein, und Björnson redete, schön und warm, wie er das kann. «Jetzt kannst du den Choral spielen, Grieg,» sagte er dann, und obwohl es mich innerlich ein bißchen wurmte, daß ich Organistendienste verrichten sollte, gehorchte ich selbstverständlich ohne zu mucksen. Es war ein Grundtvigscher Choral, zweiunddreißig Verse! Mit stoischer Ruhe ergab ich mich in mein Geschick. Anfangs hielt ich mich wacker, aber die endlosen Wiederholungen wirkten einschläfernd. Ich wurde nach und nach stumpfsinnig wie ein Medium. Als wir uns endlich durch alle Verse durchgeschlängelt hatten, sagte Björnson: «Ist er nicht wunderschön? Jetzt werde ich ihn euch vorlesen.» Und wieder gings los mit allen zweiunddreißig Versen. Ich war ganz und gar überwältigt. Unter den Weihnachtsgeschenken war für mich ein Buch von Björnson, seine «Stücke». Auf das Titelblatt hatte er geschrieben: «Dank für Deine Stücke! Hier auch ein paar!» Ich hatte ihm nämlich am selben Tage das erste Heft meiner eben erschienenen «Lyrischen Stücke» verehrt. Unter diesen ist eines mit der Überschrift «Vaterländisches Lied». Dies spielte ich Björnson vor, und es gefiel ihm so gut, daß er Lust bekam, einen Text dazu zu schreiben . . . Am nächsten Vormittag, als ich in meiner Mansarde in der Oberen Wallstraße saß und einer jungen Dame Klavierstunde gab, hörte ich es draußen an der Entréetür klingeln, als sollte der ganze Läuteapparat herunterstürzen. Dann ein Gepolter wie von einer einbrechenden wilden Horde und ein Gebrüll: «Vorwärts! Vorwärts! Hurra! Jetzt hab ichs! Vorwärts!» Meine Schülerin zitterte wie Espenlaub. Meine Frau im Nebenzimmer war fast besinnungslos vor Schreck. Als aber dann die Tür aufflog und Björnson dastand, froh und strahlend wie eine Sonne, erhob sich allgemeiner Jubel. Und dann hörten wir das schöne, eben vollendete Gedicht:

«Fremad! Fadres hoie Hartag var.
Fremad! Nordmand, ogsaa vi det tar!»

Das Lied wurde zum ersten Mal von den Studenten bei ihrem Fackelzug für Welhaven 1868 gesungen.“

Daß bei einer so vortrefflichen Harmonie zwischen Grieg und Björnson manches gemeinsame Werk entstehen würde, war vorauszusehen. Aus Björnsons Romanzyklus „Arnljot Gelline“ nahm Grieg den Text für sein Chorwerk „Vor der Klosterpforte“ op. 20; aus der Novelle „Das Fischermädchen“ wählte er die Texte für seine Lieder op. 21. Dann schrieb er innerhalb einer ihm gestellten Frist von acht Tagen die Musik zu Björnsons Schauspiel „Sigurd Jorsalfar“. Zwei Gesänge daraus erschienen später als op. 22, während drei Orchesterstücke aus dem gleichen Werk seltsamerweise die Opuszahl 56 erhielten. Die erste Aufführung fand am 17. Mai 1870 im Theater zu Christiania statt. Sie war so mittelmäßig, daß Grieg bald nach Beginn mehr und mehr in sich zusammensank. Bis Björnson, der schon vergeblich ein „Sitz ordentlich!“ gebrummelt hatte, ihm einen kräftigen Rippenstoß versetzte und ihn auf diese zwar wortlose, aber doch höchst beredte Weise dazu ermahnte, eine würdige Haltung zu bewahren. Am Schlusse kam es dann unerwartet zu lebhaften Beifallsbezeugungen des Publikums, und es muß recht hübsch ausgesehen haben, wie der große, starkknochige Björnson mit dem kleinen, schmächtigen Grieg an der Hand auf der Bühne erschien.

Ein paar Jahre später versprach der Dichter dem Komponisten einen Operntext. Er schrieb auch bald den ersten Akt des „Olav Trygvason“, und Grieg machte sich sogleich an die Arbeit. Dann aber verlor Björnson die Lust an dem Werk und schlug dem Freunde schließlich eine gemeinsame Romreise vor, auf der das Drama vollendet werden sollte. Grieg lehnte verstimmt ab und redete sich allmählich in eine solch verbitterte Stimmung hinein, daß er Björnson jahrelang mied. Wir sehen hier dieselbe Empfindlichkeit, die ihm schon den Verkehr mit seinen Mitschülern erschwert hatte, und die ihn zeitlebens jede ungünstige Beurteilung seiner Werke als eine schwere persönliche Kränkung empfinden ließ. Erst 1889, als das Fragment zum ersten Mal aufgeführt wurde, söhnte sich Grieg mit Björnson wieder vollkommen aus. Eine Weiterarbeit an dem Werke wurde nochmals erwogen, aber Björnson erklärte nach längerer Überlegung: „Ich kann den Faden nicht wiederfinden.“ Die drei vollendeten Szenen erschienen dann als op. 50 im Druck.

Noch zwei weitere größere Werke haben Grieg und Björnson gemeinsam geschaffen: das für Männerchor, Baritonsolo und Orchester

komponierte Gedicht „Landerkennung“ op. 31 und das Melodrama „Bergliot“ op. 42.

Aus einem vom Illustr. Wiener Extrablatt 1896 veröffentlichten Interview erfahren wir, warum Grieg sich so viel mehr zu Björnson als zu Ibsen hingezogen fühlte: Björnson sei Demokrat und Optimist, Ibsen Aristokrat und Pessimist gewesen. Der wortkarge, in sich gekehrte Dichter des Peer Gynt beschäftige sich in seinen Werken zu sehr mit den Nachtseiten des Lebens, während Björnson sich stets als ein lebensfroher, echt volkstümlicher Dichter zeige. „Und das bereitet mir herzinnige Freude, wenn ich Menschen begegne, die so menschlich fühlen, die an der Menschheit nicht verzweifeln.“ Dann fügt Grieg noch hinzu: „Björnson und Ibsen halten sich die Wage, sie repräsentieren die zwei Seiten des norwegischen Nationalcharakters. Der Norweger versenkt sich in Trübnis und kann rasch in tollste Freude übergehen. Neben der größten Wehmut schlummert der Hang zur Ausgelassenheit in ihm, ganz wie bei den Ungarn, nur äußern sich Schmerz und Freude bei uns anders.“ Ähnlich spricht sich Grieg in den schon erwähnten Briefen an einen Schweizer aus: „Björnson und Ibsen ergänzen sich in ihrer Auffassung. Das norwegische Volk, vor allem das Bauernvolk, hat scharf kontrastierende Eigenschaften, und es liegt auf der Hand, daß Björnson, der Optimist, das Volk verherrlicht, während Ibsen, der Pessimist, es geißelt. Der Komponist vermag recht wohl beide Gegensätze in sich aufzunehmen, ohne unwahr zu erscheinen . . . Ich nahm zwar nicht an Ibsens Jubiläum teil, bin aber ein schwärmerischer Verehrer von vielen seiner Dichtungen, und ganz besonders von Peer Gynt. Mein Verhältnis zu Björnson ist ein anderes. Mit der großen Sympathie und Verehrung für ihn als Dichter verbindet uns außerdem eine intime Freundschaft.“

Wer von den beiden Freunden die stärkere Persönlichkeit war, kann wohl nicht zweifelhaft sein. Und es erscheint auch ganz natürlich, daß Grieg sich in seinen Handlungen oft von Björnson beeinflussen ließ. Da nun der kampfesfrohe Dichter sein hitziges Temperament niemals verleugnen konnte, ward auch Grieg (ohne es zu wollen) zuweilen ein recht streitbarer Kämpe, hatte aber in solchen Fällen kein sonderliches Glück. So geriet er z. B. während der bekannten Dreyfus-Affäre durch Björnson in einen bösen Konflikt mit

den Parisern. Grieg weilte, als der Prozeß in Rennes stattfand, bei seinem Freunde in Aulestad zu Besuch, und der Dichter schleuderte so ungeheure Massen seines vulkanischen Zornes aus sich heraus, daß auch Griegs Empörung keine Grenzen mehr fand. Da kam plötzlich eine Einladung von Edouard Colonne zu einem Konzert im Pariser Châtelet-Theater. Griegs Antwort lautete: „Indem ich Ihnen für Ihre liebenswürdige Einladung vielmals danke, bedauere ich bekennen zu müssen, daß ich mich jetzt nach dem Ausgang des Dreyfus-Prozesses nicht entschließen kann, nach Frankreich zu kommen. Wie alle Nichtfranzosen bin ich empört über die Ungerechtigkeit in Ihrem Lande und daher nicht imstande, in irgendwelche Beziehungen zu dem französischen Publikum zu treten. Verzeihen Sie mir, daß ich nicht anders empfinden kann, und versuchen Sie, meine Gefühle zu verstehen." Björnsons Schwiegersohn, der Münchener Verleger Albert Langen, der damals auch gerade in Aulestad weilte, übersetzte den Brief ins Französische und schickte den Text mit Griegs Zustimmung an die Frankfurter Zeitung. Die Folge davon war, daß alle großen europäischen Zeitungen den Brief nachdruckten und Grieg dann eine Flut von Schmähsudeleien aus Frankreich erhielt. Colonne antwortete sehr höflich, ließ es aber doch an einer Zurechtweisung nicht fehlen, und Grieg sah nun wohl ein, welch grobe Taktlosigkeit er begangen hatte, und wie töricht die Veröffentlichung seiner Epistel gewesen war. Aber seine Entgegnung fiel wiederum recht wenig geschickt und recht wenig geschmackvoll aus. Es heißt darin: „Als ich meine Antwort schrieb, war ich auf dem Lande, in dem gastfreien Hause des Dichters Björnson, dessen ganze Familie, wie auch meine Frau und ich, für Dreyfus sind. So kam die Geschichte ganz natürlich." Eine sehr schwache Entschuldigung. Dann geht es weiter: „Ich wünschte, ich könnte Ihnen all die abscheulichen Briefe zeigen, die ich täglich aus Ihrem Lande erhalte. Mir sind sie nur Beweise eines schlechten Gewissens und der Unschuld des unglücklichen Dreyfus. Einer der Briefe aus Paris drohte, mich in Ihrer Stadt mit Fußtritten in die unnobelste Gegend meiner Person zu empfangen. Ich glaube jedoch, daß die leicht erregbare Leidenschaft der französischen Nation bald wieder einer vernünftigen Auffassung Platz machen wird, die den von der französischen Republik im Jahre 1789 proklamierten Rechten der

Menschheit mehr gleichkommt. Ich hoffe dies vor allem für Frankreich, aber auch für mich selbst, damit ich Ihr schönes Land noch einmal sehen kann.“ Trotz des versöhnlichen Schlusses verzichtete Colonne begreiflicherweise darauf, nochmals zu antworten. Er schwieg mehrere Jahre und schickte dann, in dem Glauben, alles sei inzwischen vergessen, eine neue Einladung. Grieg sagte zu, und das Konzert fand im April des Jahres 1903 unter Mitwirkung von Raoul Pugno und Ellen Gulbranson statt. Als der Komponist am Dirigentenpult erschien, gab es einen ungeheuren Lärm, die einen zischten und pfiffen, die andern klatschten, und Rufe wie „Entschuldigen Sie sich!“ tönten durch den Saal; schließlich, nach Entfernung der Hauptschreier, beruhigte man sich, und die allmählich immer mehr wachsende Begeisterung der Hörer verhalf dann dem nordischen Meister doch noch zu einem großen, unbestrittenen Erfolge. Als Grieg das Theater verließ, fand er den Zugang zu seinem Wagen durch eine dreifache Kette von Polizisten abgesperrt. „Ich fühlte mich wie ein Cromwell“, schreibt er stolz.

Im gleichen Jahre feierte Grieg in Bergen seinen sechzigsten Geburtstag. Auch Björnson war erschienen und hielt bei dieser Gelegenheit zwei große Reden. Die erste beginnt sehr launig: „Die sich bereits genommen haben, müssen schon entschuldigen, wenn ihnen der Lachs kalt wird. Was ich zu sagen habe, ist nämlich ziemlich lang. Aus dem gleichen Grunde bitte ich alle, die ungünstig sitzen, ihre Stühle nach mir herumzudrehen. Das Gefühl, daß sie einen steifen Nacken bekommen könnten, macht mich nervös.“ Dann folgen historische und philosophische Ausführungen von wirklich etwas rücksichtsloser Länge, deren Zusammenhang mit dem Fest nicht recht erkennbar ist. Erst ganz am Schlusse kommt Björnson auf Grieg zu sprechen: „Er hat mehr als irgendein anderer Stimmungen aus dem Naturleben und dem Menschenleben genommen. Seine Melodiebilder sind wie die norwegische Landschaft, die meist nicht sehr ausgedehnt und bisweilen schwer zugänglich ist . . . Er hat es dahin gebracht, daß norwegische Stimmungen und norwegisches Leben in fast jedes Musikzimmer der ganzen Welt eingezogen sind . . . Ja, herrlich ists, was du uns da draußen gewonnen hast, aber es ist doch nichts gegen das, was du uns hier daheim geschenkt hast, indem du aus unseren zartesten und erhabensten Stimmungen schöpftest und

sie uns wiedergabst, so verklärt und so nach dem Ideal der Vollkommenheit, wie du konntest. Das ist die schönste Huldigung für unser Volk und für unsere Arbeit; es geht direkt durch die Phantasie und das Gefühlsleben in uns hinein." Auch von der ungeschriebenen Nationaloper, an die Grieg „dicht herangekommen" sei, wird beiläufig gesprochen. Die zweite, nur dem Inhalt nach bekannte Rede ist etwas wunderlich. Björnson beginnt diesmal mit einer bekannten Inschrift an den Mauern der öffentlichen Gebäude „Spucke nicht auf den Fußboden", geht dann zu der Mahnung über „Spucke nicht auf die Kunst, noch auf die Wissenschaft, noch auf die, welche anders als du denken", und schließt mit dem Ausruf „Es lebe die Toleranz!" Als Festrede bei einer Geburtstagsfeier etwas eigenartig. Denn man hätte daraus eigentlich nur die Mahnung entnehmen können: „Schimpft nicht auf den Jubilar, sondern duldet ihn und seine Musik." Immerhin, Grieg fühlte sich dieses Mal nicht verletzt, sondern schrieb: „Der Eindruck war unbeschreiblich. Nun müßt Ihr bedenken, daß Björnson auch alle äußeren bestechenden Eigenschaften des großen Redners hat. Wäre er in einem großen Kulturland mit einer Weltsprache geboren, man würde, glaube ich, ihn für den ersten Redner überhaupt halten." Viel große Redner hat Grieg in seinem Leben wohl nicht gehört.

Ende 1903 verlebten die beiden nunmehr weißhaarig gewordenen Freunde nochmals gemeinsam die Weihnachtstage. „Der Winter hier ist wunderschön", schreibt Grieg aus Aulestad, „und ich habe mich, Gott sei Dank, sehr erholt. Der Kranke war diesmal Björnson, der wegen Bronchitis acht Tage das Bett hüten mußte. Jetzt ist aber auch er allright, und sein Geist sprüht und tobt. Und wahrhaftig, er hat allen Grund zu toben, denn seine Landsleute behandeln ihn scheußlich. Hier versteht man keine geistige Entwicklung eines Menschen. Wer nicht Chauvinist bleibt, der ist gerichtet. Aber er läßt seinen Gegnern keine Ruhe. Selbst im Bett schreibt er Zeitungsartikel und sagt den Leuten die Wahrheit in nobler und hochsinniger Weise." Der sprühende und tobende Dichter war damals über siebzig Jahre alt; er starb im Jahre 1910, ohne daß sein Geist auf das Ende vorbereitet gewesen wäre. Was sind achtundsiebzig Jahre? Ein Anfang, eine Vorbereitung; jetzt hätte das Leben recht eigentlich erst beginnen sollen. Aber der alternde Körper hielt den un-

gestümen, ewig jugendfrischen Geist nicht mehr aus. „Ich ziehe bald um, die Wohnung paßt mir nicht mehr“, sagte er kurz vor seinem Ende, und reckte lachend die nervigen Arme mit den geballten Fäusten. Glaubte er an Unsterblichkeit? Goethe sagte 1829 zu Eckermann: „Die Überzeugung unserer Fortdauer entspringt mir aus dem Begriff der Tätigkeit; denn wenn ich bis an mein Ende rastlos wirke, so ist die Natur verpflichtet, mir eine andere Form des Daseins anzuweisen, wenn die jetzige meinen Geist nicht ferner auszuhalten vermag.“ Der immer rastlos tätige Björnson hätte vielleicht eingeworfen: „Fragt sich nur, ob die Natur die Verpflichtung auch erfüllt.“ Und der Olympier hätte wohl mit einem unergründlichen Lächeln entgegnet: „Man darf es hoffen.“

Im Nachlaß Griegs fand man ein Lied aus dem Björnsonschen Oratorium „Der Friede“. Der Berliner Börsen-Courier berichtete 1899 darüber: Das Werk sei für den 1900 in Paris tagenden Friedenskongreß bestimmt, und der Text solle von Catulle Mendès ins Französische übertragen werden. Grieg hatte Björnson zu der Dichtung aufgefordert; als der Dichter dann aber das Werk drucken lassen wollte, ohne die Vollendung der Griegschen Musik abzuwarten, verlor der Komponist die Lust zum Weiterarbeiten. Das ist aufs tiefste zu beklagen. Denn ein groß angelegtes Oratorium Griegs hätte vielleicht den Gipfel seines Schaffens bedeutet. Unter allen Tonsetzern seiner Zeit war er einer der wenigen, von denen man als größte Tat ein Oratorium (nicht eine Oper) erwarten durfte. Aber die schönsten Werke, die ein Künstler schaffen könnte, gehen ja fast immer ungeboren mit ihm ins Grab. Die „Bruchstücke einer großen Konfession“ (wie Goethe seine Werke nennt) bleiben der Nachwelt, doch das eigentliche große Lebenswerk wird wohl immer nur geträumt, geahnt, zuweilen vielleicht visionär geschaut —, doch nie gestaltet, nie zum Leben erweckt. Und wie der Weise am Ende seines Lebens erkennt, daß er nichts weiß, so ahnt ein großer Künstler schließlich immer, daß er nichts kann. Ahnt ers nicht nur, wird es ihm zur Gewißheit, so geht er — als Künstler — zugrunde. Meist auch als Mensch. Darum sagte Verlainc so treffend zu seinem Arzt: „Sie glauben, ich sterbe an Ihrer dummen Krankheit? Dichter sterben an ihrer Kunst wie die kleinen Mädchen an einer unglücklichen Liebe.“ Auch das Um-

gekehrte wird zuweilen Ereignis. So hätte Grieg nach menschlichem Ermessen und sachverständigem Urteil höchstens dreißig Jahre alt werden können. Daß er aller ärztlichen Erfahrung zum Trotz mehr als doppelt so alt wurde, verdankt er hauptsächlich seinem unbeirrbaren Glauben an sich und seine hohe künstlerische Mission. Zeitlebens hat der Tod hinter ihm gestanden und ihm seine knöchernen Finger in die Brust gekrallt, täglich, stündlich. Aber in diesem furchtbaren Kampf blieb der schwächere Grieg Sieger, solange er als Künstler noch etwas zu sagen hatte. Erst als er fühlte, daß er sich ausgeschrieben habe, gewann der Tod Gewalt über ihn und drückte ihm die Brust so heftig zusammen, daß die Rippen sich teilweise übereinanderschoben (Sektionsbefund). So grausam mordet die „weise“ und „gütige“' Mutter Natur ihre edelsten Geschöpfe; während die Menschenmütter ihre schwächlichsten Kinder besonders zärtlich lieben.

Wir müssen dieses Bild des unablässigen Ringens mit dem Tode immer vor Augen haben, wenn wir die weiteren Lebensschicksale des Tondichters verfolgen. Denn die bloße Kenntnis des äußeren Lebensganges genügt nicht zu irgendwelchem Verständnis. Warum wird Grieg von allen warmfühlenden Musikfreunden der ganzen Welt geliebt, während andere, größere Meister weniger bekannt sind und weniger nachhaltig gewirkt haben? Vielleicht spricht Griegs tragisches Schicksal hierbei mit, denn es hat seine Musik vertieft und veredelt; hätte er ein fröhliches, sorgenfreies Leben führen können, so wäre er wahrscheinlich nur ein achtbarer Salonkomponist geworden. Außerdem ist noch etwas anderes zu bedenken: Es gibt große Komponisten, die man mit großen Schauspielern vergleichen kann: Sie wissen alle Leiden und Freuden vollendet darzustellen; aber es sind doch nicht ihre eigenen Leiden, nicht ihre eigenen Freuden. Und das macht sich trotz ihrer hohen Kunst fühlbar.

Im Gegensatz zu dieser „darstellenden“ Musik sind Griegs Kompositionen durchaus nicht mit großer Virtuosität „gestaltet“, ja, sie sind eigentlich überhaupt nicht „geschaffen“, sondern — „bloß“ erlebt; — im Geiste empfangen und dann geboren. Daher die freundliche Geringschätzung mancher Fachgenossen. (Für den Schauspieler ist der Nichtschauspieler, wenn er jubelt oder in Schmer-

zen aufbrüllt, immer nur ein armer Dilettant. Er kanns besser.) Daher aber auch die starke Wirkung auf alle Menschen, die selbst tiefe Schmerzen und große Freuden empfunden haben: Sie fühlen, daß Griegs Musik „echt“ ist. Und daß man unsagbar gelitten haben muß, um so eindringliche Musik zu machen wie dieser schlichte Meister. Ihr eigenes Erleben wird wieder wach, klingt mit, wenn sie seine Werke hören; und deshalb werden sie im tiefsten Innern ergriffen. Trotzdem im „Führer“ oder in der Zeitung steht, Grieg habe nur die kleinen Formen beherrscht, sein Schaffen lasse eine kunstvolle Durcharbeitung des thematischen Materials vermissen, und somit zähle er überhaupt nicht zu den ganz Großen. Publikum und Kritik wollen selten das gleiche. Der Musikfreund sucht unbewußt in den Offenbarungen der Tondichter eine Verklärung seiner eigenen Freuden und Leiden, während den Fachmann das Menschliche weniger interessiert als das Artistische. (So verstehen sie sich oft nicht, und es gibt daher manches schätzenswerte Buch über Musik, das kein Mensch liest.)

WELTFLUCHT

IN LOFTHUS UND BERGEN

Umgang bereichert den Verstand, doch Einsamkeit ist die Schule des Genies. Gibbon.

Ist der Künstler denn nicht immer unter Menschen ein Fremdling? Was er auch treibe, wohin er gehe, er fühlt sich überall als Verbannter. Ihm ist, als hätte er einen reineren Himmel, eine wärmere Sonne, bessere Wesen gekannt. Liszt.

Als Grieg Christiania verlassen und die Komposition des Peer Gynt begonnen hatte, sah er trotz den bisherigen Erfolgen mit trüben Blicken in die Zukunft. Die großen Städte des Nordens, vor allem die Hauptstadt selbst, waren ihm zuwider geworden. In einem Brief an einen Freund spricht er sich verbittert über das „Cliquenwesen“ aus, über den „Geist von Vorurteilen, Halbheit, Schlappheit, Egoismus, von Haß, Neid, ja Vertiertheit und niedrigem Sklavensinn“, der jedes redliche Streben und nützliche Wirken so unendlich erschwere. Aber das wars nicht allein: Er fühlte, daß seine Kräfte immer mehr abnahmen; Husten und Atemnot quälten ihn oft, besonders des Nachts; seine Nerven waren überreizt; große körperliche Anstrengungen hielt er nicht mehr aus; fast täglich mußte er einige Stunden still liegen, um überhaupt arbeiten zu können —, und dabei stand er im „blühenden Mannesalter“. Endlich bedrückten ihn auch finanzielle Sorgen; was er einnahm, wurde immer restlos verbraucht, Ersparnisse hatte er bisher nicht machen können. Wovon sollte er mit seiner Frau leben, wenn er für längere Zeit arbeitsunfähig würde?

Da war es denn ein großes Glück, daß das norwegische Storthing (der Reichstag) ihm und seinem Freunde Svendsen 1874 ein jährliches Komponistengehalt von sechzehnhundert Kronen aussetzte. Wir sind jetzt an so vielstellige Zahlen gewöhnt, daß uns dieser Betrag lächerlich gering erscheint. Aber man konnte in Norwegen damals mit hundertfünfzig Kronen pro Monat (hundertsiebzig bis hundertachtzig Mark) sehr gut auskommen. Grieg hatte also wirkliche Not nicht mehr zu fürchten. Lediglich des Erwerbs halber brauchte er nun nicht länger zu arbeiten, vielmehr konnte er sich in

Zukunft mit einer gewissen Sorglosigkeit seinem Schaffen widmen. So zog er sich denn in die Einsamkeit zurück. Doch nicht in eine Einöde; denn zu mönchisch-asketischem Dasein spürte er keine Neigung. Er wählte sich einen der schönsten Winkel am Hardangerfjord zum Aufenthalt: das kleine Lofthus, und verbrachte hier während einer Reihe von Jahren die Sommerzeit. Im Winter zog er in der Regel nach Bergen, oder er unternahm Reisen ins Ausland.

Hier in Lofthus besuchte ihn einmal sein alter Freund Ole Bull, dessen Gattin die folgende hübsche Schilderung des Ortes entworfen hat: „Er hätte unmöglich einen entzückenderen Platz finden können, so wunderbar verschmilzt sich hier Schönheit und Erhabenheit der Natur. Das nur einen einzigen Raum enthaltende kleine Häuschen, das der Tondichter sich hatte bauen lassen, um in völliger Einsamkeit arbeiten zu können, befand sich auf halber Höhe des Felsens, nicht weit vom Fjord. In dem darüber liegenden Felde umgaben blühende Apfelbäume ein altes Bauernhaus, in dem sich die Gäste versammelten.“ (Grieg feierte gerade seinen Geburtstag.) „Ein herrlicher Wasserfall stürzte von den nahen überhängenden Felswänden herab, während das gegenüberliegende gebirgige Ufer des breiten Fjords, oben mit dichten Fichtenwäldern bedeckt, unten mit fedrigen Birken übersät, Kette hinter Kette erhabener Gipfel und Zinnen erblicken ließ, gekrönt durch den großartigen Folgefond mit seinem ewigen Schnee. Ein unübertrefflich schöner Tag, so vollkommen schön, wie nur Freundschaft, Musik und die herrliche Umgebung ihn zu schaffen vermochten.“ Einmal versuchte Grieg auch die Winterzeit im Lofthus zuzubringen. Er wohnte wie immer in einem Bauernhaus und benutzte sein Hüttchen, in dem sich ein prachtvoller Erard-Flügel befand, nur zum Arbeiten. Als dann die Winterstürme begannen, schleppten ihm die Bauern mit Bohlen und Seilen sein Häuschen den Abhang hinunter bis nahe ans Wasser, wo es wärmer und weniger windig war. Jeden Morgen wanderte Grieg nun nach seinem Musikhäuschen, das bald als einziger dunkler Punkt aus der verschneiten Landschaft herausragte. Abends spielte er mit den Bauern Karten. Im nächsten Sommer sollte das Häuschen wieder bergauf geschleppt werden, denn unten am Fjord wurde es dem Tondichter nunmehr ungemütlich: Neugierige Touristen beobachteten ihn vom Wasser aus und suchten ihn beim Klavierspielen

zu belauschen. Da fanden sich dann etliche fünfzig kräftige Burschen ein, die das schwierige Werk bald glücklich vollbracht hatten. In kurzer Zeit stand (wie William Peters in Century Magazine 1907 erzählt) auch der Flügel an seiner Stelle, Tür und Fenster wurden geöffnet, und Grieg spielte einen Tanz, zu dem sich draußen im Freien die Paare drehten. Nach einer Weile wurde die Musik langsamer, und schwermütige Klänge mischten sich in den allgemeinen Frohsinn. Die Bauern hielten im Tanzen inne, setzten sich oder standen im Kreise herum, und ein jeder träumte den Traum seiner Sehnsucht. Als die Musik drinnen beendet war, stützten die einen nachdenklich den Kopf auf die Hände, während die andern, stumm aneinandergelehnt, mit leuchtenden Augen über das Wasser zu den blauen Bergen aufschauten. (Hans Dahl hätte dieses Bild malen können.) Etwa fünf Jahre dauerte das Idyll, dann aber fand Grieg, daß er wohl genug unter Bauern, Tieren und Steinen musiziert habe. „Ich suchte Ruhe, Klarheit und Selbstvertiefung", schreibt er an Schjelderup, „und fand dies alles im herrlichen Hardanger Aber endlich kam es mir vor, als ob die Berge mir nichts mehr zu erzählen hätten. Ich wurde dumm, wenn ich sie anschaute, und fand, daß es höchste Zeit war zu verschwinden."

In Bergen schrieb er die bekannte Ballade op. 24 und eine Reihe von Liedern, in Lofthus das Streichquartett op. 27, die Männerchöre op. 30 und den Gesang „Der Einsame" (für Baritonsolo, Streichorchester und zwei Hörner). Auch einige spätere Werke sind hier begonnen worden, so z. B. die Dritte Violinsonate op. 45 und die Vinje-Lieder.

1876 besuchte Grieg die Bayreuther Festspiele. Hans Richter verweigerte ihm die Erlaubnis, den Proben im Zuschauerraum beizuwohnen, er kam aber doch einige Male. Zur letzten Probe des Ringes wurde er mit anderen unter der Bedingung zugelassen, daß keinerlei Lärm oder sonstige Störung verursacht würde. Als dann der König von Bayern erschien, erhoben sich alle, um ihn zu sehen, wobei natürlich etliches Geräusch entstand. Wagner war darüber so erbost, daß er die Störenfriede mit den heftigsten Worten auszankte. Die während der Festspieltage gewonnenen Eindrücke faßte Grieg in einer Reihe von Artikeln für die Zeitung „Bergensposten" zusammen; es war seine erste literarische Arbeit.

1879 gab er eine Reihe von Konzerten in Christiania und Kopenhagen, und ein Jahr später übernahm er in seiner Vaterstadt die Leitung der Musikgesellschaft „Harmonie“. Chor und Orchester waren so miserabel, daß Grieg sich genötigt sah, mit den Mitgliedern, vor allem mit den Bläsern, die Stimmen einzeln zu studieren. Er ging dabei so weit in seiner Selbstverleugnung, daß er die Leute in ihrer Wohnung aufsuchte und sich dann stundenlang mit ihnen abquälte. Ein paar leidlich gute Aufführungen sollen auf diese Weise zustandegekommen sein; Grieg selbst erwähnt Schuberts C-dur-Symphonie und ein Oratorium von Händel. Nach zwei Jahren hielt ers aber nicht mehr aus. Wie in Christiania, so verleidete ihm auch hier das Gebaren eines Teiles der Mitwirkenden wie des Publikums seine Tätigkeit, die er gewiß mit größter Uneigennützigkeit und seltener künstlerischer Begeisterung begonnen hatte. „Ich watete förmlich in Dummheiten, anonymen Schweinereien und was alles dazu gehört“, schreibt er voller Empörung.

In der Nähe von Bergen baute er sich dann 1885 sein Wahnfried: die Villa Troldhaugen. (Zu deutsch: Trollhügel. Ein Trold oder Troll ist ein Kobold, ein halb tierisches, halb menschliches Wesen. Der Name wird aber auch auf Bettler und Landstreicher angewandt. Daher: sich trollen = sich aus dem Staube machen.)

Von Kompositionen sind aus der letzten Bergener Zeit zu erwähnen: die Cellosonate op. 36 und die Holberg-Suite op. 40, die 1884 zur Einweihung eines Denkmals für den bei uns leider unbekannten Lustspieldichter geschrieben wurde.

Ein paar Jahre vorher war Griegs ältester Freund, Ole Bull, gestorben. An seinem Grabe sprachen Björnson und Grieg (der bei der Totenfeier die Orgel gespielt hatte) einige schlichte, phrasenlose Worte. Auf dem Heimweg tauschten sie Erinnerungen an den verlorenen Freund aus. „Ein großer Kämpfer war er“, sagte Björnson. Und Grieg entgegnete leise: „Jetzt hat ers gut; sie habens ihm nicht leicht gemacht.“ Da schaute ihn der große Dichter grimmig von der Seite an und packte ihn rauh an den Schultern: „Zwing’ sie! Du! Und versteck’ dich nicht vor ihnen!“ Dann nach einer Weile: „Suchen werden sie dich nicht.“ Grieg lächelte still in sich hinein und sagte nur: „Doch, Alter!“

IM EIGENEN HEIM. — KÜNSTLER UND MENSCH

Der Mensch kann immer sehr viel für sein inneres Glück tun, und was er äußeren Verhältnissen sonst abbetteln müßte, sich selbst geben. Es kommt nur auf die Kraft des Entschlusses und einige Gewöhnung zur Selbstüberwindung an. W. v. Humboldt.

Es gibt für jeden eine Stunde, wo er die Scherben seines Lebens sammelt, um sich daraus ein neues zusammenzuleimen.
H. Sudermann.

Am Nordaas-See, der mit seinen sanft ansteigenden Ufern und einigen verstreuten Inseln in der Mitte an den Lago Maggiore zwischen Pallanza und Stresa erinnert, hat Grieg hoch über dem Wasser, inmitten ausgedehnter Waldungen, seine kleine, freundliche Villa erbaut. Vor dem Eingang eine hohe, später verbreiterte Veranda, an beiden Seiten buntes Gerank. Zu ebener Erde ein geräumiges Geschoß mit riesigen Fenstern, unter dem Spitzdach noch ein paar Räume, darüber hinausragend ein kurzer, dicker Aussichtsturm. Der größte und schönste Raum des Hauses ist natürlich das Musikzimmer: Vor dem Flügel eine breite Bank, in einer Ecke ein einfacher eiserner Ofen, rings verstreut ein paar bequeme Sessel, zwischen den Fenstern Griegs Büste (sich selbst im eigenen Heim auszustellen, sollte verpönt sein), an den Wänden ein paar Bilder, die Noten zum Teil neben dem Instrument auf dem Fußboden, sonst kaum etwas Bemerkenswertes. Alles in allem: eine kleinbürgerliche Wohnung, ganz behaglich, doch nicht übertrieben geschmackvoll. Unten, dicht am See, von der Villa ziemlich weit entfernt, noch ein kleines Hüttchen, anscheinend eine Badekabine, in Wirklichkeit aber der Arbeitsraum des Komponisten. (Der beim Schaffen weder gestört noch gehört werden wollte.)

Hier hat Grieg bis zu seinem Lebensende gewohnt. Wenngleich er fast in jedem Jahre ausgedehnte Konzertreisen unternahm, so kehrte er doch immer wieder nach seinem einsam gelegenen Troldhaugen zurück. Eine Schwester seiner Frau half bei den häuslichen Arbeiten und verwaltete das Haus, wenn das Ehepaar auf Reisen war. Grieg nannte sie scherzweise seine zweite Frau, war ihr aufrichtig zugetan und hat ihre Anwesenheit wohl nie störend empfunden. Gab es keine Besuche, so verging ein Tag wie der an-

dere, eine Woche wie die andere, fast zu still und eintönig für die beiden Frauen. Doch Grieg fühlte sich wohl dabei; nur wenn es wochenlang regnete und die wärmende Sonne gar nicht kommen wollte, ward auch er mißmutig und lag halbe Tage lang in seinem Zimmer, ohne ein Wort zu sprechen. Bedenkt man, daß er mehr als zwanzig lange Jahre hier gelebt hat, ohne materielle Sorgen, treu gepflegt von vier Frauenhänden, ungestört in seiner Abgeschlossenheit, so versteht man kaum, daß die künstlerische Ausbeute dieser Zeit so gering gewesen ist: Lieder und Klavierstücke, lauter kleine, kurze Sachen; kein einziges großes Werk. Es ist schwer zu glauben, daß nur die physischen Leiden des Meisters die Ursache dieser geringen Produktivität waren. Fehlte es nicht auch an Inspiration? Was Grieg zu sagen hatte, war gewiß schön und tief; aber es war nicht eben viel. Wohl kamen ihm glückliche Gedanken, herrliche Ideen, aber sie waren seltene Gäste. Eine faustische „Fülle der Gesichte“ hat ihn nie bedrängt.

Wir dürfen nicht vergessen, daß es beim Schaffen nicht nur auf die besondere Eignung für eine Kunst ankommt, sondern ebensosehr auf die allgemein-menschliche Größe des Künstlers. Grieg war nun zwar ein liebenswerter Mensch und ein feinsinniger Musiker, aber durchaus kein überragender Geist. In seinen Briefen wird man vergebens nach neuen oder großen Gedanken suchen; selten handelt es sich in ihnen um tiefere Probleme, und wo er sie berührt, da hat er doch nur recht wenig zu sagen. Wenn er dann gar seine kleinen, bescheidenen Späßchen macht, so glaubt man einen braven, harmlosen Kleinstädter vor sich zu sehen, dem bei längerer Unterhaltung der Gesprächsstoff ziemlich schnell ausgeht, ohne daß deshalb das munter plätschernde Geschwätz ein Ende fände.

Man vergleiche z. B., was er 1905 seinem Verleger über das Nachlassen seiner Schaffenskraft schreibt: „Wenn der Pegasus nicht laufen will, ist er ärger als ein römischer asinus: Je mehr man ihn schlägt und haut, je hartnäckiger rührt er sich nicht vom Fleck. Und da ich vom Tierschutzverein Mitglied bin, war ich verpflichtet, das arme Tier einigermaßen zu schonen.“ Schreibt so ein geistig bedeutender Mensch? Statt einer Erklärung, die irgendetwas Wesentliches aufhellt, die irgendwie in die Tiefe leuchtet, ein platter, fast kindischer Scherz in ziemlich ungeschickter Form. Gewiß ist ein

Künstler durchaus nicht verpflichtet, immer und überall geistreich zu sein. Aber gerade im Alltagsleben zeigt er unbewußt seine Art. Und Schopenhauer hat ganz recht, wenn er sagt, ein großer Mann schneuze sich die Nase anders als ein Dummkopf. Hier handelt es sich nur darum: Wenn einer keine außergewöhnliche Persönlichkeit ist, so wird er auch keine außergewöhnlichen Werke schaffen. Grieg selbst hat übrigens oft betont, man dürfe den Künstler und den Menschen nicht trennen. Vielleicht darf mans doch, darf z. B. den Künstler Wagner aufs tiefste bewundern und verehren, während man den Menschen Wagner keineswegs bewundernswert und verehrungswürdig findet. Nur: Daß ein unbedeutender Mensch ein überragender Künstler sein könne, ist schwer zu glauben. Irgendwie groß muß einer schon sein, wenn er Großes leisten will. Allerdings ist Größe kein Moralbegriff. Und darum wird ein großer Lump als Künstler immer noch Wertvolleres schaffen als ein kleiner, rechtschaffener Spießer; die Kunstgeschichte bietet höchst seltsame Beispiele hierfür.

Es spricht für Grieg, daß er die Grenzen seiner Begabung erkannt und sich ihrer nicht geschämt hat: „Künstler wie Bach und Beethoven haben auf den Höhen Kirchen und Tempel errichtet. Ich wollte, wie es Ibsen in einem seiner letzten Dramen ausdrückt, Wohnstätten für Menschen bauen, in denen sie sich heimisch und glücklich fühlen.“ Das ist ein schönes und tiefes Wort; aber es drückt den Unterschied nicht zutreffend aus. Mindestens die Hälfte der Beethovenschen Symphonien ist Kirchen und Tempeln sehr viel weniger vergleichbar als Wohnstätten, in denen man sich glücklich und heimisch fühlt. Anderseits könnte man beim Anhören von „Aases Tod“, vom zweiten Satz des Griegschen Klavierkonzerts und von manchen anderen Kompositionen des Meisters wohl das Empfinden haben, in eine Kirche oder in einen Tempel einzutreten. Ein anderes Bild trifft den Unterschied vielleicht besser: Griegs Musik trägt uns wie die stillen Wasser eines kleinen, klaren S e e s; wir sehen ihm fast bis auf den Grund und können seine Grenzen leicht überschauen. Beethovens und Bachs Musik trägt uns wie die Wogen eines M e e r e s; seine Tiefe ahnen wir nur, und seine Grenzen sehen wir nicht; sie scheinen fern am Horizont zu liegen, da, wo der Himmel sich mit den Wassern berührt.

Eine Fahrt auf dem See der Griegschen Musik kann zweifellos ebenso schön sein wie eine Fahrt auf dem Meer der Musik Bachs oder Beethovens, für viele wird sie sogar weit mehr Reize haben. Soll man darüber streiten? Natürlich ist ein See kleiner als ein Meer, natürlich ist Grieg kleiner als Beethoven, aber was für einen Wert haben solche (überflüssigen) Konstatierungen? Wenn deshalb ein Beethovenschwärmer auf einen Griegschwärmer mitleidig lächelnd herabsehen sollte, so könnte dieser ruhig sagen, daß ihm der Comer See lieber sei als der Atlantische Ozean, und daß jeder seine Hütte da bauen möge, wo es ihm am besten gefalle.

Die üble Manier, den einen Tondichter gegen den andern auszuspielen, ist unter den Fachleuten leider nicht minder verbreitet wie unter den Laien. So schreibt z. B. ein bekannter Grieg-Biograph, er gebe alle Lieder Hugo Wolfs für ein einziges Lied von Grieg; einem andern Musikkritiker gelten Schönbergs Klavierstücke op. 19 mehr als die sämtlichen „Lyrischen Stücke" des norwegischen Meisters. Solange es keine Musikbörse gibt, an der die Kurse einer jeden Komposition festgestellt werden (der absolute Wert ist niemals mit Sicherheit festzustellen), wollen wir uns doch lieber eines jeden echten Kunstwerks freuen, ohne das eine um des andern willen herabzusetzen. Von einem Astronomen erwartet man, daß er die Größe, Stellung und Bahn der Gestirne angeben könne; aber poetisch-phantastische Schilderungen der Sternenwelt nach der Art des guten Jules Verne wird man in einem astronomischen Werke nicht suchen, und wohl noch nie hat ein Sternenkundiger geschrieben, er gäbe sämtliche Fixsterne für den Planeten Uranus oder sämtliche Sternschnuppen für einen Mondkrater.

Wenn nun hier von den Grenzen der Begabung Griegs zu sprechen war, soweit der Lebensgang des Meisters Anhaltspunkte für eine allgemeine Umgrenzung bietet, so konnte es lediglich das eine Ziel geben, die Stellung dieses nordischen Sternes unter den anderen Gestirnen am Kunsthimmel möglichst sicher zu bestimmen und seine Größe annähernd abzuschätzen. Die Wertung ergibt sich immer ganz von selbst aus der Eingliederung, und nur um diese kann es sich bei aller Kritik handeln, nicht um die Abgabe von subjektiven Geschmacksurteilen oder um die Ausübung eines Richteramtes aus eigener Machtvollkommenheit.

MITSTREITER

KOMPONIST UND VERLEGER

Dem Satz: „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen", steht mit gleicher Wahrheit der andere gegenüber: „Im Kampfe sollst du dein Recht finden." R. v. Ihering.

Erfolge zu erringen wird jetzt in Deutschland ungemein schwer. Hierzu ist nicht nur nötig, das Glück zu besitzen, Talent zu haben, sondern auch das Talent zu besitzen, Glück zu haben. Liszt.

Daß ein Genie sich Bahn breche, ist eine ebenso oberflächliche wie allgemein beliebte Redensart; weit öfter bricht es sich das Genick. Man braucht wahrlich nicht erst Beispiele zu suchen, um zu beweisen, daß Künstler fast niemals zu ihren Lebzeiten auch nur einen Teil des Erfolges finden, den sie verdienen. Andererseits sehen wir geschäftskundige Leute, die nicht Künstler, sondern höchstens Kunsthandwerker sind, gar oft Ruhm, Ehre und irdische Güter jeder Art mühelos mit Scheffeln ernten. Zu geschäftlichem Erfolge gehört im wesentlichen nur eins: dem Publikum das bieten, was die große Masse sucht. (Es braucht nicht gerade blöder Kitsch zu sein, muß aber doch einen mühelosen Genuß gewähren.) Zu künstlerischem Erfolg aber gehört zweierlei: ein großer Künstler sein, und beim Publikum als solcher gelten. Das erste hängt vom lieben Gott ab, das zweite von den Vermittlern zwischen Künstler und Publikum, unter denen für den Wort- und Tondichter der Verleger die Hauptrolle spielt.

Gar mancher Künstler vom Range Griegs hat seine Kompositionen zeitlebens auf eigene Kosten drucken lassen und sie einer kleinen Firma zum Vertrieb übergeben müssen, die dann nichts für die Verbreitung der Werke tat. Grieg dagegen hatte das Glück, im Jahre 1863 den Inhaber einer Weltfirma für sich zu gewinnen, der nach und nach seine sämtlichen Werke verlegte und sie sogar gut honorierte. Etwa fünfzehn Jahre später war er ein weltberühmter Künstler, dessen Werke in den Schaufenstern aller Musikalienhandlungen auslagen, in allen Musikzeitungen besprochen wurden, die Konzertsäle überfluteten und bis in die bescheidensten Wohnungen

der Musikfreunde aller Länder drangen. Gewiß hat Grieg selbst sehr viel zu seinem Erfolge beigetragen; denn seit er in Troldhaugen wohnte, widmete er Neuschöpfungen weit weniger Zeit als der Propaganda seiner bereits geschaffenen Werke, die er auf zahllosen Konzertreisen als Pianist und Dirigent interpretierte. (Wobei seine Frau oft als Sängerin mitwirkte.) Aber daß er überhaupt so viele Einladungen zum Konzertieren aus aller Welt erhielt, verdankt er doch erst der Verbreitung, die seine Werke infolge der rührigen Tätigkeit seines Verlegers gefunden hatten. Es versteht sich von selbst, daß ein Mann wie Dr. Max Abraham, der Inhaber des C. F. Peters'schen Verlages in Leipzig, über weitreichende Beziehungen verfügte; aber das genügte natürlich nicht. Jede wirkungsvolle Propaganda erfordert gewaltige Geldopfer, und da niemals der Erfolg sicher ist, besteht in jedem Fall ein bedenkliches Risiko. (Das der Komponist selten tragen kann und der Verleger noch seltener übernehmen will.) Dr. Abraham war nun nicht nur ein Mann, der die geschäftlichen Erfolgsmöglichkeiten vortrefflich zu berechnen wußte, er verfügte zugleich über eine ungewöhnliche Energie und verstand es, wie jeder geniale Kaufmann, viel zu wagen, um viel zu gewinnen. Nur eins muß man ihm zum Vorwurf machen: daß er sich niemals für einen deutschen Komponisten mit gleicher Großzügigkeit eingesetzt hat wie für den Norweger Grieg. Auch ein anderes Welthaus, die Firma Breitkopf & Härtel, trat frühzeitig mit Grieg in Verbindung; sie verlegte seine Klaviersonate op. 7 und seine Violinsonate op. 13. Aber ihr Leiter zeigte nicht denselben Scharfblick und noch weniger denselben Wagemut wie Dr. Abraham, tat überhaupt recht wenig für die beiden Werke, so daß sie erst dann allgemein bekannt wurden, als der Peterssche Verlag das Recht erworben hatte, sie gleichfalls zu verkaufen. Jeder Leser, der eines der beiden Werke besitzt, möge sich davon überzeugen, daß auf dem inneren Titelblatt stets die Firma Breitkopf & Härtel verzeichnet ist; er möge sich dann den Umschlag ansehen, denn der entscheidet, welche Firma das Werk verkauft hat. Von neunundsiebzig Exemplaren, die der Verfasser dieses Buches in Privathäusern mehrerer Länder sah, trugen vierundsiebzig den Petersschen Umschlag, waren also von dieser Firma geliefert, während die mindestens gleich große Firma Breitkopf & Härtel nur fünf Exemplare abgesetzt hatte. Gerade diese

Gegenüberstellung beweist, **wie sehr der Erfolg eines Komponisten von der Tätigkeit seines Verlegers abhängt.** Hätte Grieg seine Werke bei Müller & Schulze in Buxtehude herausgegeben, so wäre er vielleicht bis auf den heutigen Tag wenig beachtet geblieben.

Kein Wunder, daß Grieg seinem Verleger die größte Verehrung entgegenbrachte und es sich angelegen sein ließ, den klugen und nützlichen Mann zum Freunde zu gewinnen. Seine freundschaftlichen Empfindungen wurden von Dr. Abraham bald mit gleicher Herzlichkeit erwidert, und der Briefwechsel zwischen dem Tondichter und seinem Verleger zeigt daher zum großen Teil einen von geschäftsmäßiger Nüchternheit weit entfernten vertraulichen Ton.

Als Grieg seine Villa erbaute, schrieb er an Dr. Abraham den folgenden launigen Brief: „In diesen Tagen weiß ich wahrhaftig nicht, ob ich Musiker oder Baumeister bin. Jeden Tag geht's mit der Bahn hinaus nach der Villa und wieder zurück. Alle Ideen werden dort oben verbraucht, und ungeborene Werke werden massenhaft von dem Erdboden verschluckt. Wenn sie einmal kommen, brauchen wir nur zu graben, und norwegische Chor-, Orchester- und Klaviersachen quellen aus der Erde hervor! Daß sie wie Erbsen und Kartoffeln und Radieschen aussehen, darf uns nicht irre machen, denn es steckt wirklich Musik darin. Um mich aber davon zu überzeugen, daß ich noch Musiker bin, habe ich vorige Woche ein Konzert gegeben. Daß die Suite «Aus Holbergs Zeit» eigentlich für Orchester geschrieben ist, werden Sie daraus erfahren. Ich war sehr gespannt, das Perückenstück zu hören, und wie groß war meine Freude, daß es so sehr gut klang und daß ich das Konzert einige Tage nachher wiederholen mußte." Als die Villa dann fertig war, vergaß Grieg nicht, seinen Verleger sofort einzuladen: „Sie werden den Ort himmlisch schön finden. Das Fremdenzimmer, oder besser das Freundesstübchen, ist parat — wundervolle Aussicht — also herzlich willkommen!" Einige Jahre später heißt es: „Björnson schrieb von seinem norwegischen Landsitz an seinen Verleger in Kopenhagen, zu dem er in demselben freundschaftlichen Verhältnis stand, wie ich zu Ihnen: «Du warst niemals hier, und doch bist Du immer hier!» Das erste wird leider auch immer auf Troldhaugen passen, das zweite aber glücklicherweise ebenfalls." Kam Grieg einmal nach

Deutschland, so versäumte er selten, seinen Verleger in Leipzig zu besuchen; auch andern Orts, wie z. B. an der Riviera, traf er öfter mit ihm zusammen. Und dann pflegten die beiden sich regelmäßig daran zu erinnern, daß sie nicht nur in musikalischer, sondern ebenso in kulinarischer Hinsicht die gleichen Neigungen hatten: Sekt und Austern. Als Dr. Abraham im Jahre 1900 gestorben war, schrieb Grieg an dessen Neffen, Herrn Hinrichsen: „Das war ein harter Schlag! Wäre ich doch in Leipzig, um noch einmal seine Hand zum letzten Abschied drücken zu können! Wie Ihnen zu Mut sein muß, kann ich mir aus meiner eigenen Stimmung vorstellen. Mir war er im besten Sinne ein väterlicher Freund, und er hat in mein Leben mit segensreicher Tatkraft hineingegriffen, wie nur wenige. Als wir uns vor vierzig Jahren kennen lernten, war in den ersten Jahren unser Verhältnis allerdings nur von geschäftlicher Natur, bald aber entdeckte ich hinter dem Geschäftsmann den Menschenfreund und das persönliche Wohlwollen, was meinerseits eine Sympathie für ihn hervorrief, welche nie aufgehört hat, sondern sich im Gegenteil immer steigern mußte.“ (Dieser Satz ist nicht ganz wörtlich zu nehmen.) „Ich bin tief bewußt, welch' große Dankbarkeit ich ihm, seinem Andenken schuldig bin ... Wie leer war alles um mich her gestern abend, als ich die Nachricht erhalten hatte! Und nun kommt heute früh wie ein letzter Gruß des Verklärten sein lieber, letzter Brief, in welchem *er mir* seinen Dank ausspricht! Ein großer Trost ist mir dieser letzte Gruß! Ich möchte denselben um vieles nicht vermißt haben.“ Daß Griegs Trauer aufrichtig und nachhaltig war, zeigt ein Brief aus dem nächsten Jahre, in dem es heißt: „Nach Deutschland werde ich kaum kommen. Dr. Abrahams Tod hat mir vorläufig jede Freude an Leipzig genommen.“ Auch den Nachfolger seines Verlegers (den schon erwähnten Herrn Hinrichsen) scheint Grieg sehr geschätzt zu haben. Aus einem hübschen Neujahrsbrief an ihn seien ein paar Sätze erwähnt: „Empfangen Sie von meiner Frau und mir die herzlichsten Wünsche zum neuen Jahr und die nicht weniger herzlichen Glückwünsche für Sie und Ihre Frau zu Ihrem op. 1. Mögen noch viele Opuse folgen! Hoffentlich hat das Opus Klavierfinger! Die neueste Mode erheischt Violinfinger, für ein Töchterchen sind aber Klavierfinger gesünder. Wer weiß übrigens, was die nächsten fünfundzwanzig Jahre für drollige Moden bringen werden? Viel-

leicht wird das Töchterchen in reiferem Alter nach dem Kontrabaß verlangen. Und die Eltern werden im Jahre 1925 nichts mehr zu sagen haben!“ Sie haben schon seit dem Jahre 1919 nichts mehr zu sagen. Wenigstens in dem schönen neuen Deutschland nicht. Dem fehlen neben seinen famosen Schülerräten nur noch Kinderräte, die den Eltern vorschreiben, was sie zu tun und zu lassen haben. Vielleicht kommen wir noch einmal dahin, daß heranwachsende kräftige Söhne ihre alten Väter übers Knie legen, wenn sie nicht hübsch folgsam sind. — Grieg nannte Dr. Abraham oft seinen „zweiten Vater“ und hat, auch als er ein gefeierter Meister geworden war, nie vergessen, daß er als der Jüngere dem älteren Freunde eine gewisse Rücksicht und Ehrerbietung schuldete. Er war halt ein altmodischer Mensch. Heutzutage umschmeichelt man die Verleger, solange man noch nichts ist, und zeigt ihnen seine Verachtung, wenn man es mit ihrer Hilfe zu was gebracht hat. Tempora mutantur . . .

GATTE UND GATTIN

Hätte Gott die Frau dem Manne zur Herrin bestimmt, so hätte er sie aus Adams Kopfe genommen; hätte er sie ihm zur Sklavin bestimmt, aus den Füßen; aber er nahm ihm die Frau aus der Seite, weil er sie ihm als Gefährtin, als sein Seitenstück bestimmte. Der Heilige Augustinus.

Die Beständigkeit des Glückes ist nur möglich durch den gänzlichsten und absolutesten Verzicht, wie ihn nur die Liebe in Augenblicken ihrer reinsten Erhabenheit begreift. Liszt.

Tschaikowsky schildert in seinen „Erinnerungen“, wie er im Jahre 1888 Grieg und seine Frau kennenlernte: „Während der Probe des neuen Trios von Brahms, bei welcher ich mir inbetreff der Tempi einige Bemerkungen erlaubte, die vom Komponisten sehr gütig aufgenommen und befolgt wurden, trat ein Herr von sehr kleinem Wuchs, von schwächlichem Aussehen, mit Schultern von ungleicher Höhe, hochwallenden, blonden Locken und spärlichem,

beinahe jünglingshaftem Bartwuchs ins Zimmer. Die Gesichtszüge dieses Mannes, dessen Äußeres aus irgendwelchem Grunde bei mir sofort Sympathie erweckte, hatten nichts Besonderes, man konnte sie weder hübsch, noch regelmäßig nennen, aber ungewöhnlich anziehend. Mittelgroße blaue Augen, die an den Blick eines unschuldigen Kindes erinnerten, nahmen sofort den Beschauer gefangen. Ich war nicht wenig erfreut, als es sich bei der gegenseitigen Vorstellung erwies, daß der Besitzer dieser mir so sympathischen Augen und der Träger dieses mir so sympathischen Kopfes ein Musiker war, dessen tiefempfundene Melodien schon lange mein Herz gewonnen hatten. Es war Edvard Grieg, der ausgezeichnete norwegische Komponist . . . Zugleich mit Grieg trat eine leicht ergraute, äußerlich ihm sehr ähnliche, ebenso zart und sympathisch aussehende Dame ins Zimmer. Es war seine Frau und zugleich seine Cousine, wodurch sich die Ähnlichkeit erklärt. In der Folge hatte ich Gelegenheit, Frau Griegs verschiedenartige wertvolle Eigenschaften kennenzulernen. Erstens erwies sie sich als vortreffliche Sängerin, obgleich sie keine Ausbildung gehabt hatte" (das ist ein Irrtum), „zweitens entpuppte sie sich als eine ausgezeichnete Kennerin unserer Literatur, für die übrigens auch Grieg selbst sich sehr interessiert, drittens überzeugte ich mich sehr bald, daß sie ebenso seelengut, kindlich und arglos war wie ihr berühmter Gatte."

Diese kurze Beschreibung ergänzt der russische Komponist später durch eine kleine Anekdote: Eine Dame habe in einem Konzert auf ihn und die beiden Griegs gezeigt und dabei geäußert, da sitze Tschaikowsky mit seinen Kindern. „Das wurde ganz ernsthaft gesagt und ist auch gar nicht so wunderlich, wie es auf den ersten Blick sich ausnimmt, denn ich bin grau und greisenhaft, und Grieg, der fünfundvierzig Jahre alt ist, und seine Frau sehen, zumal sie klein von Wuchs sind, von weitem sehr jugendlich aus." Als Griegs Frau in einer privaten Veranstaltung das Lied „Letzter Frühling" sang, soll Tschaikowsky vor Ergriffenheit geweint haben. Er sandte der Sängerin dann seine eigenen Lieder mit einer sehr herzlichen Widmung. Von den Werken des nordischen Tondichters spricht er in seinen „Erinnerungen" mit großer Wärme, und Grieg hat eine gleich gute Meinung von den Schöpfun-

gen seines russischen Kollegen gehabt. Als die Büste Griegs im Leipziger Gewandhaus aufgestellt werden sollte, schrieb dieser an seinen Verleger Hinrichsen: „Ich hoffe, ich habe das Glück, in der Nähe meines verehrten Freundes Tschaikowsky zu stehen. Das ist ein Meister nach meinem Sinn.“ Aus dem gleichen Anlaß äußerte er gelegentlich mit komisch übertriebenem Ausdruck: „Zu viel Ehre für den nordischen Skald.“ Diese Worte enthalten eine hübsche Anspielung: Der eitle Dichter Ölenschläger landete einst in Christiania, als die Feste Akershus aus irgendeinem Grunde Salutschüsse abfeuerte, bezog die Schießerei irrtümlich auf seine Person und gab daher den denkwürdigen Ausspruch von sich.

Über Frau Griegs äußere Erscheinung, als sie sechzig Jahre alt war, finden sich einige Worte in einem Brief der Frau des amerikanischen Musikschriftstellers Finck: „Sie ist klein und etwas gedrungen, mit einem Gesicht, dem die von ihr bekannten Bilder nicht gerecht werden, denn in ihm ist eine eigentümliche Mischung von Schüchternheit und Lebhaftigkeit, die auf der Photographie nicht wiederzugeben ist; ihr Haar ist grau und kurzgeschnitten, und ihre Augen sind dunkelblau mit sehr intelligentem Ausdruck.“ Über Nina Griegs Stimme heißt es an derselben Stelle: „Sie ist nicht mehr frisch und jung, aber man vergißt das beim Zauber ihres Gesanges; sie schattierte und phrasierte so wundervoll, legte so viel Gefühl hinein, ging so ganz darin auf, daß ich tief ergriffen wurde. Herrlich singt sie pathetische Lieder, noch besser dramatische oder auch solche heiteren Inhalts mit nationaler Färbung.“ Der Sänger Steenberg schildert den Gesang der Gattin Griegs folgendermaßen: „Keiner verstand so wie sie, Griegs Eigenart zu geben und in plastische Form zu fassen. Für sie galt als oberstes Gesetz, das hervorzuheben, was er zu betonen wünschte, wenn es sein mußte, ohne Rücksicht auf die konventionelle Gesangskunst... Sie erfaßte nicht nur die Grundstimmung der Dichtung, sondern vertiefte sich in jedes einzelne Wort . . . Durch ihren Vortrag lernten wir nicht nur das Nationale, sondern auch das Universelle der Griegschen Lieder erkennen und verstehen. Es kommt mir jedoch vor, als ob sie ihr Bestes in dem leistete, was ich als den Kern von Griegs Kunst betrachte, in den melodischen Stimmungen und Klängen seiner Heimat, wie sie uns besonders in den Björnson-,

Ibsen- und Vinje-Liedern begegnen. Diese Farben lassen sich in keine andere Sprache übertragen, und niemand versteht sie zu mischen wie Frau Grieg. Konnte in Dänemark jemand Grieg singen, so durfte man sicher sein, daß sie ihm Meisterin gewesen war.“

Fast immer hat Frau Grieg ihren Gatten auf seinen vielen Reisen begleitet; überall sang sie für ihn, kämpfte sie mit ihm, und gleichzeitig sorgte sie unablässig für sein Wohlergehen mit jener mütterlichen Zärtlichkeit, deren ihr kränkelnder Gatte so sehr bedurfte. Die schönste Schilderung eines öffentlichen Auftretens von Nina Grieg verdanken wir dem Dichter Herman Bang (Münchener Neueste Nachrichten 1907): „Es war in Paris. Bei Raffaëlli, dem Maler; in seinem Atelier. Da waren wir versammelt, «tout Paris», während an der Wand «Gambetta auf der Rednertribüne» über uns thronte. Jeder Name zählte, und zwei Weltteile konnten unter diesen Fünfhundert auf ihre Besten weisen. Grieg zu Ehren waren sie gekommen. Und auf dem Podium, das unter den Augen des «Befreiers» aufgestellt war, spielten Grieg und Busoni. Und man huldigte ihnen, und man feierte sie, und sie — hatten nicht eingeschlagen. War Grieg nicht disponiert oder waren die Fünfhundert es nicht? Wer kann das wissen? Aber die trübe Kühle der Höflichkeit lag über dem Saal, und ich glaube, daß jeder einzelne von uns, der den Norden und Norwegen und Grieg liebte, sich beklommen fühlte. Frau Nina Grieg saß neben mir. Langsam aber unablässig hatte sie, während Grieg und Busoni spielten, den großen Fächer vor ihrem Gesicht hin und her bewegt, das fortfuhr zu lächeln. Jetzt hatte sie ihn zusammengeklappt, als ich flüsterte, ihr ins Ohr und ganz leise: «Frau Grieg, sie müssen singen.» Sie hatte mich verstanden und wußte, was ich wollte. Aber sie antwortete: «Ich traue mich nicht.» «Sie müssen», antwortete ich, und ebenso leise: «Hier kommt es darauf an.» Aber noch einmal sagte sie, und ich spürte, daß sie zitterte: «Ich traue mich nicht.» Da sagte ich: «Aber Sie müssen. Oder Sie gehen geschlagen fort.» In demselben Augenblick hatte sie sich erhoben, und sie ging vorwärts, die Stufen des Podiums hinauf, und stand da. Verblüffter ist «tout Paris» nie gewesen, als es jetzt dasaß. Wie ein Mütterchen stand sie da. Wie ein Pudel mit einem allzu großen Kopf sah sie aus. Und doch, ich weiß nicht, ich hatte

keine Angst mehr. Aber «tout Paris» hatte es gleichsam einen Ruck gegeben. Und dann sang sie. Stiller war es nie bei einer Messe, als da unter den Fünfhundert von Paris. «Wir lieben dich, du bist uns Mutter . . .» Das war nicht Jubel, was da losbrach. Es war ein Tosen, ein Orkan. Aber so wie Nina Grieg an diesem Tage sang, um für den zu siegen, den sie ihr Leben lang liebte, so singt auch nur die Liebe." —

Nur selten verdunkelten Gewitterwolken den ehelichen Himmel. Theoretisch hatte Grieg allerdings mancherlei gegen die Institution der Ehe einzuwenden. So schrieb er z. B. an den Dichter John Paulsen: „Mich dünkt, ich lese eine Liebesnovelle zwischen den Zeilen Deines Briefes. Erinnere Dich: Die Frauen wollen spielen, und damit Punktum! Das klingt hart und materiell, aber es liegt nun schon etwas Wahres darin. Eine Frau hat nie erfaßt und wird nie erfassen das Große, Wilde, Unbegrenzte in eines Mannes, eines Künstlers Liebe. Und habe ich hierin recht, so habe ich zugleich auch bewiesen, daß ein Künstler sich nicht verheiraten soll." Eine recht dürftige Philosophie. Das Problem der Künstlerehe läßt sich denn doch nicht mit so ein paar vagen Worten erledigen. Gewiß, für die meisten Künstler ist es das beste, daß sie nicht heiraten; aber nicht etwa, weil die Frauen bloß spielen wollen, sondern weit eher deshalb, weil das Bedürfnis der Künstler, die Liebe tausendfältig zu erleben (um sie dann in ihren Werken tausendfältig zu besingen) mit der lebenslänglichen Fesselung an eine einzige Frau schwer zu vereinen ist. Wenn das „Große, Wilde, Unbegrenzte in eines Künstlers Liebe" als etwas Hohes und Edles gelten soll, so kann es nur qualitativ verstanden werden, und dann müßte der Verzicht auf die Frau näher liegen als der Massenkonsum von Weiblichkeiten aller Art. Im übrigen gelten für Künstler keine anderen Normen als für die gewöhnlichen Sterblichen, und wenn die Ehe sich als die beste aller denkbaren Regelungen der Geschlechtsverhältnisse erwiesen hätte, so würden die Künstler allein keine Befreiung von Fesseln beanspruchen können, die allen höheren Menschen unter Umständen unerträglich erscheinen. Die ewig unbefriedigte Sehnsucht nach der Verwirklichung eines Ideals, die den echten Don Juan von einer Frau zur andern treibt, und der faustische Erkenntnisdrang, der von der Frau weg, über sie hinaus führt, ist der Mehr-

zahl aller Künstler völlig unbekannt. Auch Grieg hat nichts davon verspürt. Aber er hat, wie alle erfolgreichen Künstler, viel edle und schöne Frauen kennengelernt, deren Wesen ihn anzog, und deren Besitz er im stillen begehrte. Das führte dann dazu, daß er sich theoretisch zuweilen gegen die Ehe erboste. Doch siegte in ihm stets die praktische Vernunft und die Liebe zu seiner Gattin, die so treu für ihn sorgte und ihm in allen Lebenslagen ein so guter Kamerad war. Irgendwelche „interessanten“ Liebesgeschichten sind also von Grieg nicht zu berichten, wie es denn überhaupt in seinem Leben weder aufregende Erlebnisse noch tragische Konflikte gegeben hat. Abwegige Gedanken mag er hin und wieder gehabt haben (wer hätte die nicht zuweilen?), und mancher kleine Kampf ward wohl im stillen Kämmerlein durchfochten; aber nichts davon ist jemals nach außen gedrungen. So verlebten die beiden Gatten viele Jahre ruhigen Glückes, lediglich getrübt durch das körperliche Leiden Griegs, und anno 1892 feierten sie dann das schöne Fest der silbernen Hochzeit, das der Meister selbst beschreiben mag: „Das Wetter war himmlisch schön nach vierzehn Tagen Regenguß. Ehe wir noch das Schlafzimmer verlassen hatten, intonierte die Brigademusik unten im Garten «Eine feste Burg» und nachher eine Serenade für die Gelegenheit. Die Wirkung der ersten Töne an dem wunderbaren stillen Morgen vergesse ich nimmermehr. Zahlreiche Blumenspenden waren schon angelangt, und als im Laufe des Vormittags mehr als hundert Gratulanten sich einfanden, die alle Blumen mitbrachten, wurde Troldhaugen zuletzt wie in einem Meer von Blumen begraben; und dann die Masse von Geschenken! Kunstfreunde in Christiania schickten mir ein großes Bild von Wehrenskjöld, Künstler aus derselben Stadt ein riesiges Bärenfell, ein wahrhaftes Prachtexemplar, Kunstfreunde in Bergen den erwähnten Steinway-Flügel“ (die Schilderung seiner Ankunft ist hier weggelassen), „eine Musikschule in London ein schönes silbernes Schreibzeug. Aus Norwegen, Schweden und Dänemark kamen Möbel, Silbersachen und andere Geschenke. Kurz, ich erkannte mein Zimmer gar nicht mehr. Als nun die Vormittagsgäste wegen der Bahnzüge bald fort mußten, kam mir plötzlich die flotte Idee, die ganze Gesellschaft für den Abend einzuladen. Dies wurde mit Jubel akzeptiert. Aber die Küche! Wir waren auf fünfzig Gäste eingerichtet, und hier han-

delte es sich um hundertdreißig! Meine Freundin, Frau Beyer, die ein wahres häusliches Genie besitzt, besorgte aber alles per Telephon und Telegraph so meisterhaft, daß abends auf einmal alles dastand wie in dem Märchen. Im Garten wurden viele Tische gedeckt, und viele schöne Damen fungierten als Wirtinnen. Um neun Uhr abends erschienen zweihundertdreißig Sänger, die sehr schöne Festgedichte zu Musik vortrugen. Zwischen drin wurde nun geredet, Klavier gespielt (von mir) und gesungen (von meiner Frau), vor allem aber getrunken, denn der Punsch floß wie der Rheinwein im Heineschen Gedicht. Dazu donnerten die Kanonen auf umliegenden Inseln, während schöne bengalische Lichter und gewaltige Johannisfeuer sich in der See widerspiegelten. Auf dem Fjord wimmelte es von Booten, und wo wir hinsahen, waren alle Hügel schwarz von Menschen. Mehr als fünftausendfünfhundert Menschen sind an diesem Abend mit der Bahn befördert worden. Das Ganze wurde also durch den Zufall eine Art Volksfest und ist als solches als einzig gelungen zu bezeichnen.“

DIE BEIDEN REICHE

SÄNGER UND KÖNIG

Auf der Bühne spielt einer den Fürsten, ein anderer den Rat, ein dritter den Diener, oder Soldaten, oder General. Aber diese Unterschiede sind nur im Äußern vorhanden; im Innern, als Kern einer solchen Erscheinung, steckt bei allen das Selbe: ein armer Komödiant; mit seiner Plage und Not. Im Leben ist es auch so. Schopenhauer.

De musico, poeta y loco Todos tenemos un poco. (Vom Musiker, Dichter und Narren haben wir alle etwas an uns.)
Spanisches Sprichwort.

Soll der Sänger (nach Schillers Ausspruch) mit dem König gehen? Seitdem die Könige immer seltener werden, ist die Frage akut geworden. Wer für die Kunst lebt, braucht ideelle Förderung und Schutz vor materieller Not; wer von ihr leben will, wird seine Ziele nicht sehr hoch stecken können. Es ist zum mindesten fraglich, ob genossenschaftliche Organisationen jemals soviel für die Kunst leisten können (und wollen), wie Mäzene und Fürsten für sie getan haben. Auf sich selbst gestellt, muß die Kunst verkümmern. Goethe wußte, warum er sich unter den Schutz eines kleinen deutschen Reichsfürsten stellte. Und stellen durfte. Die Gunst von kulturfremden Vertretern des Reichtums oder von politischen Emporkömmlingen hätte er von sich gewiesen. Aber man muß die Frage auch von der andern Seite aus betrachten. Zu allen Zeiten und bei allen Nationen haben Könige und Kaiser Wert auf gute Beziehungen zu den hervorragendsten Künstlern ihrer Zeit gelegt. Die Demokraten und Sozialisten, die heute auf der Menschheit Höhen wohnen und die Geschicke der Völker leiten, denken anders. Ihnen scheint der Künstler keine besondere Beachtung zu verdienen, weil er kein „politischer Machtfaktor“ ist. Sie leben und wirken nur für die Gegenwart, für den Augenblick (wenngleich sie es leugnen), und bedenken nicht, daß die Künstler den Ewigkeitswert eines Volkes bestimmen. Was wären z. B. die Italiener ohne Palestrina, Verdi, Dante, Petrarca, Ariosto, Leonardo, Raffael und Michelangelo? Was wären wir Deutsche heute ohne unsere großen Dichter und

Denker, ohne die schier unendliche Reihe unserer musikalischen Genies, der kein anderes Volk der Erde mehr als ein paar vereinzelte große Namen gegenüberzustellen hat? Jedem Geistesaristokraten ist darum die Achtung vor der Kunst und dem Künstler etwas ganz Natürliches, ganz Selbstverständliches. So hat auch unser letzter Kaiser, trotz seines geringen Verständnisses für Kunst, den Künstler stets als seinesgleichen behandelt, als einen „von Gottes Gnaden" zu einem hohen Amt Berufenen. Und hat der Kunst auf seine Weise zu dienen versucht. Soviel Mißgriffe er sich dabei auch zuschulden kommen ließ, den guten Willen muß man anerkennen. Man denke an die Menzel-Feste in Potsdam, an die Gastfreundschaft, die er ausländischen Künstlern bei ihrer Anwesenheit in Berlin bezeigte, an all die festlichen Aufführungen bedeutender (und manchmal auch minderwertiger) Werke, die er veranstaltete oder förderte. Er war vielleicht kein sehr kunstsinniger, aber doch ein kunstliebender Herrscher. Auf seinen Nordlandsreisen hat er Grieg mehrmals in Bergen besucht, und der nordische Meister (der seine republikanische Gesinnung niemals verhehlte) schildert in lebhaften Farben, wie natürlich und herzlich, ja zuvorkommend der Kaiser stets zu ihm war.

Als Wilhelm der Zweite gelegentlich erfuhr, daß Grieg im Jahre 1903 seinen sechzigsten Geburtstag feiere, beschloß er, ihm in Bergen eine Huldigung zu bereiten. Er ließ deshalb von der Schiffskapelle seiner „Hohenzollern" mehrere Werke Griegs einstudieren und verschaffte sich auch einen zu Ehren des Tondichters von einem Kapellmeister in Drontheim komponierten Festmarsch, mit dem der Komponist begrüßt werden sollte. Aus der Begegnung wurde aber nichts, wie wir aus dem nachstehenden im Jahre 1904 geschriebenen Briefe Griegs ersehen: „Neulich hatte ich Gelegenheit, mit Ihrem Kaiser zusammen zu sein. Er hatte schon voriges Jahr gewünscht mich zu sehen. Ich war aber damals krank. Jetzt hatte er den Wunsch erneuert, und ich konnte deshalb die Einladung nicht ablehnen. Ich bin, wie Sie wissen, wenig «hoffähig». Ich sagte aber zu mir selbst: «Aalesund nicht vergessen!» und das Pflichtgefühl siegte. Zuerst trafen wir uns zum Frühstück beim deutschen Konsul. Bei Tisch sprachen wir viel über Musik. Die Art und Weise gefiel mir sehr und — sonderbar genug! — stimm-

ten auch unsere Ansichten überein. Nach Tisch kam er zu mir, und ich hatte das Vergnügen, fast eine Stunde lang mich mit ihm allein zu unterhalten. Wir sprachen über alles zwischen Himmel und Erde, über Dichtung, Malkunst, Religion, Sozialismus und Gott weiß was alles. Er war glücklicherweise ein Mensch und kein Kaiser. Ich durfte deshalb — wenn auch in taktvoller Weise natürlich — meine Ansichten offen bekennen. Jetzt kam die Musik daran. Er hatte sein Orchester mitgebracht (!), zirka vierzig Mann. Er nahm zwei Stühle, placierte dieselben vor allen anderen, setzte sich auf den einen und sagte: «Bitte, erstes Parkett!» Und nun ging es los: Sigurd Jorsalfar, Peer-Gynt-Suite und vieles andere. Er war mir während der Musik fortwährend behilflich, die Tempi und den Vortrag zu korrigieren, obgleich dies von vornherein selbstverständlich nicht in meiner Absicht lag. Er wollte aber durchaus, daß ich meine Intentionen verdeutlichen sollte. Dann illustrierte er den Eindruck der Musik durch Bewegungen des Kopfes und des Körpers. Göttlich war es, während «Anitras Tanz», der ihn ganz elektrisierte, seine schlangenförmigen Tanzbewegungen à la Orientalin anzusehen. Nachher mußte ich ihm auf dem Flügel vorspielen, und meine Frau, welche ihm am nächsten saß, erzählte mir, daß er auch hier den Eindruck illustrierte, und ganz besonders bei den besten Stellen. Ich spielte das Menuett aus der Klaviersonate, das er «sehr germanisch und mächtig aufgebaut» fand, und «Hochzeitstag auf Troldhaugen», welches Stück ihm ebenfalls gefiel. Am folgenden Tage wiederholte sich alles auf der «Hohenzollern», wo wir um acht Uhr abends zum Diner eingeladen waren. Das Orchester spielte in der wunderbarsten hellen Sommernacht auf Deck, während viele Hunderte, ja ich glaube Tausende von Ruderbooten und kleinen Dampfschiffen sich umher gelagert hatten. Die Menschenmenge applaudierte fortwährend und jubelte begeistert dem Kaiser entgegen, wenn er sich zeigte. Mich behandelte er wie einen Patienten, er gab mir seinen Mantel um und holte eine Decke, womit er mich sorgfältig zudeckte. Ich muß nicht vergessen, daß er über «Sigurd Jorsalfar», welches Sujet ich ihm so genau wie möglich auseinandersetzte, so begeistert wurde, daß er dem neben uns sitzenden Hoftheaterintendanten von Hülsen sagte: «Das Stück müssen wir aufführen.» Ich lud dann von Hülsen ein, nach Christiania zu kommen, um eine

dortige Aufführung zu sehen, wozu er große Lust äußerte. Alles in allem bedeutete dieses Zusammentreffen ein Erlebnis und eine Überraschung im besten Sinne. Der Kaiser ist gewiß ein sehr ungewöhnlicher Mensch, eine sonderbare Mischung von großer Energie, großem Selbstvertrauen und großer Herzensgüte. Von Kindern und Tieren sprach er gern und mit Liebe — das ist für mich ein bedeutungsvolles Zeichen."

Bei der hier geschilderten Begegnung auf der „Hohenzollern" geschah es, daß der Kaiser dem Komponisten seinen Mantel zum Schutze gegen den Wind lieh. Als Grieg in dem für ihn viel zu langen Bekleidungsstück spazieren ging, rief ihm ein Offizier nach: „Geben Sie acht! Majestäts Mantel schleppt!" Der Kaiser hörte das zufällig, machte eine unwillige Handbewegung und sagte dann lächelnd: „Die Hauptsache bleibt doch wohl, daß sich unser Meister nicht erkältet." (Diese Geschichte wird in vielen Schriften als charakteristisch für eine Begegnung im Jahre 1903 erzählt, die niemals stattgefunden hat.)

Am Neujahrstage 1905 telegraphierte der Kaiser an Grieg: „Ich sende dem nordischen Sänger, dessen Klängen zu lauschen mir immer eine Freude war, meinen aufrichtigsten Glückwunsch zum neuen Jahre und zu neuem Schaffen."

Ein Jahr später schrieb Grieg über den Kaiser: „Sehr erfreut war er über seine neue Großvaterwürde. Über den Tisch rief er mir zu: «Ist es Ihnen recht, wenn ich das Kind Sigurd nenne?» Anspielend auf Sigurd Jorsalfar.) «Es muß doch etwas Urgermanisches sein.» Dabei kam er auch auf das Schauspiel Björnsons zu sprechen, welches er in der nächsten Saison durchaus aufführen wollte. Sein Bruder, Prinz Heinrich, der das Stück in Christiania gesehen hatte, war im hohen Grade über die Aufführung begeistert."

Als Grieg 1907 in Berlin zwei Konzerte gab, war er mehrmals Gast Wilhelms des Zweiten (der auch einige französische Komponisten, wie z. B. Massenet und Saint-Saëns, aber keinen einzigen deutschen Tonsetzer eingeladen hatte); ebenso wurde seine Witwe 1914 anläßlich der ersten Aufführung des Peer Gynt im Kgl. Schauspielhause vom Deutschen Kaiser in seinem Berliner Schlosse empfangen. Über ihre Eindrücke äußerte sie sich zu einem norwegischen Journalisten; ein paar charakteristische Bemerkungen (damals in den

Dresdener Nachrichten abgedruckt) verdienen vor der Vergessenheit bewahrt zu werden: „Der Kaiser ist derselbe fröhliche und herzhafte Mann hier in Berlin wie auf seinen Ferienreisen in Norwegen. Als ich ihm erzählte, daß sein Freund, der Konsul in Bergen, auf einer langen Reise im Osten sei, meinte er: «So möchte ich es auch einmal haben.» Auf meine stille Frage fuhr er fort: «Ja, ich bin nicht weggekommen, seitdem ich von meiner Sommerreise in Norwegen zurückkam. Selbstverständlich rechne ich meine Reisen in Deutschland nicht, denn da bin ich ja immer im eigenen Hause; aber sonst bin ich die ganze Zeit daheim gewesen., Und doch nennt man mich den Reise-Kaiser.»"

Als Grieg starb, telegraphierte Wilhelm der Zweite an seine Witwe: „Ich spreche Ihnen anläßlich des Todes Ihres Gemahls meine herzlichste Teilnahme aus. Er und seine Kunst werden nie vergessen werden, weder von mir noch von seinen Landsleuten oder den Deutschen. Gott tröste Sie in Ihrem Schmerze. Ich habe meinen Gesandten beauftragt, mich bei den Trauerfeierlichkeiten zu vertreten und in meinem Namen einen Kranz niederzulegen."

Später besuchte Kaiser Wilhelm die Grabstätte Griegs, von der er sich eine Zeichnung anfertigen ließ. Er veranlaßte auch den deutschen Konsul in Bergen, Konrad Mohr, ein Denkmal bei dem Bildhauer Ingebrigt Vik zu bestellen, das 1917 in Bergen enthüllt worden ist. (Grieg wird hier seltsamerweise in ganzer Figur dargestellt, stark idealisiert natürlich, mit der Rechten auf einen Stock gestützt, während die Linke über der Brust in den Rock geschoben ist.) —

Irgendeine Ordensauszeichnung ist dem norwegischen Meister vom Kaiser niemals angeboten worden; er wußte, daß sich Grieg aus Orden und Ehrenzeichen nicht viel machte. In einem kleinen deutschen Staate wurde dem Tondichter einmal vom regierenden Herzog persönlich ein Orden überreicht. „Danke schön", sagte der Meister trocken und steckte das Ding in eine der hinteren Fracktaschen. Die Herzogin rettete dann die Situation, indem sie bemerkte: „Mein lieber Herr Grieg, lassen Sie mich Ihnen zeigen, wie man einen solchen Orden trägt." (Worauf sie die Dekoration eigenhändig an der richtigen Stelle befestigte.) Als Grieg die Geschichte später einem Freunde erzählte, erwähnte er eine ebenso amüsante Anekdote von Ole Bull, der einst einen spanischen Orden mit der

Inschrift „Pour la Vertue“ erhalten hatte. Auf die merkwürdige Frage der Königin Desideria von Schweden, wofür er den Orden bekommen habe, erwiderte er mit einem verschmitzten Lächeln: „Für meine Tugend, Majestät.“ Im Jahre 1897 hatte Grieg große Erfolge in Holland und erhielt daraufhin einen oder zwei sehr schöne Sterne. Ironisch schreibt er an seinen Verleger: „Wenn Sie mich kennen, werden Sie verstehen, daß ich überglücklich war! Im Koffer liegen nämlich die Orden sehr gut! Die Zollbeamten an der Grenze sind immer sehr liebenswürdig, wenn sie dergleichen sehen.“ Auch als er in die französische Ehrenlegion aufgenommen wurde, war er nicht sonderlich beglückt. (Weil „Legionen“ die Auszeichnung erhielten.)

Ganz anders verhielt er sich den Ehrungen gegenüber, die ihm Akademien und Kunstinstitute zuteil werden ließen. Solche Auszeichnungen haben ihn stets sehr erfreut, und er erwähnt sie auch oft mit großem Stolz. 1872 wurde er zum Mitglied der Schwedischen Akademie der Musik erwählt (1873 erhielt er den schwedischen Olafs-Orden), 1883 ernannte ihn die Musikakademie zu Leyden zum korrespondierenden Mitglied, 1890 wurde er Offizier der Académie Française, 1893 erhielt er von der Universität Cambridge den Titel „Doktor der Musik“ und 1897 wurde er von der Kgl. Akademie der Künste in Berlin zum ordentlichen Mitglied ernannt.

Von der Universität Cambridge bekamen gleichzeitig mit Grieg Arrigo Boito, Max Bruch, Saint-Saëns und Tschaikowsky den Doktortitel. Als bei der Promotion Griegs Vordermann abtrat, glaubte der bescheidene nordische Meister, die nun einsetzende Ovation gelte diesem, nicht ihm, und unterließ deshalb auch die übliche Dankesverbeugung. Er soll übrigens in dem langen, weißen, goldbestickten Doktormantel sehr spaßig ausgesehen und recht mißmutig dreingeschaut haben. Der Pianist Oscar Meyer erzählt, daß Grieg lachend mit der Hand ausgeholt habe, als er ihn später des Scherzes halber „Herr Doktor“ betitelte; es habe so ausgesehen, als ob er ihm eine hätte herunterhauen wollen. Humorvoll bemerkt Meyer dazu: „hinaufhauen“ wäre eigentlich das richtigere Wort gewesen.

Nicht viele Komponisten sind mit so zahlreichen Orden und Ehren bedacht worden wie Grieg; wenige haben auch einen so großen und unbestrittenen Erfolg beim Publikum errungen. Und

wenn er nicht ein überzeugter Republikaner gewesen wäre, so hätte er sich eigentlich wie ein kleiner König im Reiche der Kunst vorkommen müssen. Die Bezeichnung ist vielleicht unzeitgemäß. (Selbst von einem „Dichterfürsten“ darf man wohl nicht mehr sprechen, sintemalen es keine Fürsten mehr gibt.) Aber was soll man machen? Ruhm und Glanz werden stets einen erfolgreichen Künstler umgeben und ihn so turmhoch über die Schar der Namenlosen emporheben, wie kein Präsident oder Parteisekretär über seinen Genossen steht. Man wird also Vergleiche mit Größen der absterbenden Zeit bis auf weiteres noch erlauben müssen. Sobald die Künste ihre selbstherrliche Sonderstellung aufgegeben haben und Industrien geworden sind, werden sich schon neue Wertbegriffe und damit auch neue Worte einstellen. Grieg hat übrigens die neue Zeit schon frühzeitig vorausgeahnt, wie sich u. a. aus einem Brief ergibt, den er 1898 an seinen Verleger schrieb: „Soeben lese ich, daß die alte liebe Königin Louise von Dänemark gestorben ist, allerdings einen ruhigeren Tod als die Kaiserin Elisabeth von Österreich.“ (Die ermordet wurde.) „Ja, was sagen Sie nun dazu? In der Tat, es ist mehr als eine Redensart, daß wir auf einem Vulkan tanzen! Wie schade, daß Sie einen in der dänischen Zeitung „Politiken“ enthaltenen Brief vom Fürsten Krapotkin in London an Georg Brandes nicht verstehen. Eine Stelle in diesem Brief ist besonders beachtenswert. Krapotkin sagt: Wenn die höheren und höchsten Schichten der Gesellschaft keine Bedenken tragen, Tausende, ja Hunderttausende von Menschen unter den Bauern und Arbeitern niederzuschlachten, um die in diesen höchsten Schichten erwünschten ruhigen und guten Zustände herbeizuführen, wie kann es Wunder nehmen, wennn die unteren, ganz und gar bildungslosen Schichten das Verhältnis umkehren und sagen: «Es ist mir gleichgültig, wen ich von der höheren Gesellschaft totschlage. Es gibt den Menschen etwas zu denken, und vielleicht werden die von uns erwünschten besseren Zustände einmal dadurch erreicht.» Krapotkin meint: Das eine ist ebenso falsch wie das andere, aber die Bildung muß anfangen. Also zuerst muß das Schlachten mit Genehmigung von oben aufhören. Utopien, nicht wahr? Aber glauben Sie: Es werden auch andere Zeiten kommen, ob durch Blut oder Intelligenz. Hoffentlich durch das letztere.“ Diese Hoffnung Griegs hat sich nicht erfüllt. Im übrigen: Wozu braucht man

denn überhaupt Intelligenz? Die hebt ja doch einige wenige über die Masse hinaus und führt zu ideeller wie materieller Ungleichheit, also gerade zu dem, was in Zukunft nicht mehr bestehen soll. Das Glück einer dauernden Herrschaft der Masse (und damit ein ewiges Eden) kann uns erst dann zuteil werden, wenn die Intelligenz völlig ausgerottet ist.

KOLLEGE UND KRITIKER

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen Dir unbekannte Namen hege kein Vorurteil. Robert Schumann.

In der Kunst gibt es keine allgemeine Wahrheit. Jede Wahrheit in der Kunst ist so beschaffen, daß ihre Umkehrung ebenso wahr ist. Oscar Wilde.

Drei Tondichter, denen Grieg die größte Verehrung entgegenbrachte, waren zugleich bedeutende Schriftsteller: Liszt, Schumann und Wagner. Ihr Beispiel hat den nordischen Meister wohl dazu veranlaßt, seine Ansichten über Musik und Musiker gelegentlich in Zeitungen und Zeitschriften zum Ausdruck zu bringen. Wenn wir diese kritischen Versuche mit brieflichen Äußerungen über Kollegen zusammenstellen, so erhalten wir einen Einblick in die künstlerischen Anschauungen Griegs, der zum Verständnis seines eigenen Schaffens wesentlich beiträgt.

Bach wird fast immer mit anderen Klassikern zusammen erwähnt. Nirgends bemüht sich Grieg ernstlich, seiner Individualität gerecht zu werden. Er setzt ihn auf einen hohen Thron, macht ihm seine Reverenz und geht dann seiner Wege. Bachs polyphone Begabung, sagt er einmal, erwuchs aus den Tiefen seiner germanischen Seele und stellt ihn in Gegensatz zu den Italienern, deren Musik weniger tiefsinnig, dafür aber farbenreicher, melodiöser ist.

Auch Beethovens Namen nennt Grieg meist nur mit etwas kühler Hochachtung. Aussprüchen, die Liebe und tieferes Verständnis verraten, begegnet man sehr selten; dafür findet man um so

häufiger abgegraste Gemeinplätze und Urteile aus zweiter Hand. „Mozart und Beethoven wären nicht das geworden, was sie sind, wenn sie nicht das Vorbild der alten Meister gehabt hätten." Nemo est, quin sciat . . . Aus Beethovens Klavierwerken suchte sich Grieg gern die langsamen Sätze heraus. Den ersten Satz der Cis-moll-Sonate spielte er bei der Einsegnung der Leiche seines Bruders.

Über Bizet schreibt Grieg einmal an seinen Verleger: „Ganz besonders muß ich Ihnen für die Carmen-Partitur danken . . . Welches Meisterwerk! Welche Klarheit und Durchsichtigkeit bewundert man aufs neue beim Studium der Partitur! Hätte ich dieselbe nur dreißig Jahre früher kennengelernt." Die Melodien dieses Werkes, (die zum größten Teil Eigentum des spanischen Volkes sind) erwähnt er nicht. — Ambroise Thomas und andere beim Publikum beliebte französische Komponisten schätzte Grieg sehr wenig. Für die harmonischen und rhythmischen Eigenheiten der Bizetschen Musik aber hatte er das Verständnis eines musikalischen Feinschmeckers.

Von Bülow wollte Grieg nichts wissen: „Der sogenannte moderne Fingersatz ist von Liszt und Chopin eingeführt und nicht von Bülow, welcher überhaupt keinen einzigen Gedanken besaß, den er nicht von Wagner oder Liszt genommen hatte. Was nun meine Wenigkeit betrifft, bin ich so wenig konservativ, daß mir sogar der Bülowsche Fingersatz oft philisterhaft und altmodisch erscheint. Ich bin überhaupt in dieser Beziehung so revolutionär, daß ich es für ratsam halte, meine Prinzipien inbezug auf Fingersatz nur auf mein eigenes armseliges Klavierspiel anzuwenden."

Über Brahms sagt Grieg: „Eine von Wolken und Nebeln zerrissene Landschaft, in welcher ich Städte mit Trümmern von alten Kirchen, auch wohl von griechischen Tempeln entdecken kann, — das ist Brahms. Das Bedürfnis, ihn neben Bach und Beethoven zu placieren, ist für mich ebenso unverständlich wie dasjenige, ihn ad absurdum zu reduzieren. Das Große muß groß sein, und ein Vergleich mit anderen Größen bleibt immer unzulässig." (Das Große muß groß sein, denn wenn es nicht groß wäre, so könnte man es nicht als groß bezeichnen. „Luft, Clavigo.") An anderer Stelle heißt es: „Schumann ist der Poet; darin bildet er den Gegensatz zu seinem größten Nachfolger, Brahms, der in erster Linie, selbst in seinen

Liedern, Musiker ist.“ Als Brahms gestorben war, schreibt Grieg an seinen Verleger: „Jetzt haben die Herren Kritiker zu tun, um ihn mit ihrem Metermaß zu messen. Er kann froh sein, er hatte sich noch nicht überlebt und starb ohne Leiden.“ (Wer, wie Brahms, niemals „modern“ war, veraltet auch nicht so leicht.) Über die Brahmsschen Symphonien hatte Grieg eine ähnliche Meinung wie Richard Strauß: Schade, jammerschade, daß man sie nicht instrumentieren darf.

Mit Chopin fühlte sich Grieg geistesverwandt. Er hat dessen Klavierwerke schon als Kind kennengelernt und eifrig studiert. Besonders die elegischen, schwermütigen Kompositionen des polnischen Tondichters machten auf ihn einen unauslöschlichen Eindruck. Noch ehe Grieg den jungen Nordraak kennenlernte, ist er wohl durch Chopin auf den Gedanken gekommen, seiner Musik einen nationalen Charakter zu verleihen.

Über deutsche Musik im allgemeinen äußerte sich Grieg (einem Artikel der Leipziger „Signale“ zufolge) einmal in sehr bemerkenswerter Weise: „Wir sind die Germanen des Nordens, und in dieser Eigenschaft haben wir mit den Germanen einen starken Zug zur Melancholie und zur Träumerei gemein. Wir haben jedoch nicht das dieser Rasse eigentümliche Bedürfnis, unser Herz in einem langen Wortschwall auszudrücken; wir haben immer die Klarheit und die Kürze geliebt, selbst unsere Umgangssprache ist klar und präzis. Diese Klarheit und Präzision suchen wir auch in unserer Kunst zu erreichen. Trotz der grenzenlosen Bewunderung, die wir für die deutsche Kunst und die Tiefe ihres Genies bekennen, wird es uns schwer, uns für gewisse ihrer modernen Ausdrucksformen zu begeistern. Wir finden sie oft schwer und überladen. Gewiß, der skandinavische Komponist hat fast immer Studien in Deutschland gemacht; es wäre also begreiflich, wenn die unsterblichen Meisterwerke dieses Volkes — Meisterwerke, die aus der großen klassischen Epoche stammen und so reine Linien von einem so edlen Aufbau zeigen — während ihres ganzen Lebens vor den Augen unserer Musiker eingeprägt blieben; aber diese klassische Epoche gehört der Vergangenheit an; die Jungen verfolgen ein modernes Ideal, das die Eigenheiten und die Fehler der Gegenwart aufweist.“ In allen nichtdeutschen Ländern wird man oft die gleichen Vorwürfe hören, zumeist aber mit anderer Begründung. Im allge-

meinen findet man nur deshalb die neuere deutsche Musik so schwer, überladen und redselig, weil es ihr an verfeinerter Sinnlichkeit fehlt. Sie will zu viel ausdrücken, verlangt zu viel Einfühlung, und bietet dem Ohr (besonders dem Ohr des Romanen) nicht genug Entschädigung für die geforderte geistige Anstrengung. Sie liebt es, Leidenschaften fortissimo, mit Hilfe großer Klangmassen auszudrücken, und leistet sich Längen, denen die Aufnahmefähigkeit der Durchschnittshörer nicht gewachsen ist. Verfeinerte Sinne dagegen meiden alles Laute und ziehen Intensität des Ausdrucks jeder Extensität der Form vor. (Dem mit deutschem Wesen nur oberflächlich bekannten Ausländer erscheint eine Schöpfung wie Mahlers Symphonie der Tausend als das „deutscheste" Werk und Schumanns Träumerei etwa als das „undeutscheste".)

Mac Dowell war einer von Griegs Lieblingskomponisten. Vielleicht spricht dabei unbewußt mit, daß auch Mac Dowells Vorfahren aus Schottland stammten. Grieg schätzte an den Werken des Amerikaners besonders die prägnante Form, die harmonische Feinheit und den poetischen Inhalt. Charakteristisch für beide Komponisten ist die Verbindung von kraftvoller Männlichkeit und träumerischer Zartheit. Im Technischen hat Grieg auf seinen amerikanischen Kollegen, der ihm zwei seiner Sonaten widmete, zweifellos einen großen Einfluß ausgeübt. (Mac Dowell starb 1908 in geistiger Umnachtung.)

Dvořák gehört (wie auch Tschaikowsky) zu den Komponisten, die mit Bewußtsein nationale Musik schufen, und genoß schon deshalb die Sympathie Griegs. Beide hatten die gleiche Vorliebe für Septimen- und Nonenakkorde, für symmetrische Formgebung und für die Mischung von Heiterkeit und Schwermut. Ihr Briefwechsel ist leider noch nicht veröffentlicht, zum Teil wohl auch verlorengegangen.

Über französische Musik äußerte sich Grieg in einem Briefe an den Figaro: „Gestatten Sie mir, daß ich die Gelegenheit benutze, laut und deutlich ein Wort von der Dankesschuld zu sagen, in der die Komponisten des Nordens zu der französischen Tonkunst stehen. Es ist ja gewiß, daß dies auch bei allen übrigen Nationen der Fall ist; aber wir Völker im hohen Norden nehmen darin noch eine ganz besondere Stellung ein. Wir sind Nordgermannen

und haben als solche einen besonderen Hang zur Schwärmerei und Melancholie mit den Germanen gemeinsam. Doch fühlen wir nicht wie dieser Volksstamm den Drang, uns in breite Wortströme zu ergehen; wir haben immer nur das geliebt, was klar und präzis ist." (Das Folgende deckt sich mit dem Ausspruch über die deutsche Musik.) „Darum ist es kaum vorteilhaft, daß die jungen Komponisten sich an den Farbenorgien von Deutschlands moderner romantischer Schule berauschen und sich deren technisches Rüstzeug sowie deren recht dehnbare Architektur anzueignen suchen. Sie werden dadurch nur um so größere Schwierigkeiten haben, sich von alledem wieder loszureißen, um den charakteristischen Ausdruck für ihre individuelle und nationale Persönlichkeit zu finden. Und gerade in diesem kritischen Augenblicke soll ihnen das Studium der französischen Musik helfen, sich selbst zurückzugewinnen. Mit ihrem leichten, anmutigen, lebendigen Satze, mit ihrer kristallhellen Klarheit ist es die französische Kunst, welche den nordischen Tondichter rettet . . . Der nordische Künstler, der das Geheimnis gelernt hat, das, was er auf dem Herzen hatte, auszudrücken, möge nie vergessen, daß er von Frankreich dieses Geheimnis lernte. Und eben darum hegen wir eine so echte und tiefe Sympathie für die Künstler Frankreichs." Man könnte fast glauben, dieses Schreiben sei gefälscht. Denn unwürdige Kriecherei war sonst nicht Griegs Art. (Vgl. sein Verhalten in der Dreyfusaffäre.) Unwürdig ist auch in dem ganzen Zusammenhange die Herabsetzung der deutschen Musik. Wenngleich Grieg auf dem Leipziger Konservatorium nicht viel gelernt hat: der deutschen Musik verdankt er unendlich viel. Und seine Werke zeigen unverkennbar vom ersten bis zum letzten Heft, wie stark und nachhaltig der Einfluß war, den die deutschen Romantiker von Schumann bis Wagner auf sein Schaffen ausgeübt haben. (Dagegen wird man Spuren französischer Einflüsse in seinen Kompositionen schwerlich entdecken.) Ist es wieder die alte Geschichte? Wieder die typische Undankbarkeit des Ausländers, der von den Deutschen lernt, sich an ihren Tischen sättigt und sie dann geflissentlich herabzusetzen sucht, um sich bei ihren Neidern und Feinden Liebkind zu machen? Künstler sind Stimmungsmenschen; und meistens große Kinder. Man soll deshalb gelegentliche Entgleisungen nicht tragisch nehmen. Aber immerhin: Dieser Brief

bleibt ein Flecken auf dem sonst so makellos sauberen Gewande des nordischen Meisters.

Über Humperdinck sprach sich Grieg wiederholt voller Sympathie aus. In einem Briefe heißt es: „Hänsel und Gretel ist zwar kein sehr eigenartiges Werk und zu dick instrumentiert. Aber über dem Ganzen liegt sowohl Poesie wie Märchenzauber. Und das Werk bedeutet auch einen Schritt gegen das Volksmärchen in Tönen, ja einen sehr großen Schritt, und da dies immer mein Ideal gewesen, bin ich für einen Versuch in der Richtung, der so gelungen ist wie dieser, sehr eingenommen. Man darf nicht die Abhängigkeit von Wagner zu kritisch hervorheben, denn wo ist die nicht zu finden?" Die letzten Worte gelten auch für ihn selbst. Man vermißt in den zur Verteidigung Humperdincks geschriebenen Worten einen Hinweis auf die kontrapunktische Meisterschaft dieses Komponisten, der ein Dutzend Stimmen zu gleicher Zeit singen zu lassen versteht und dabei einen so klaren und reinen Zusammenklang erzielt, wie er bei schlichter Homophonie nicht vollendeter sein kann. Dazu gehört doch noch mehr Kunst und ehrliche Arbeit als zu dem seit Strauß im Orchester üblichen Ameisengekribbel.

Über Kjerulfs Lieder schrieb Grieg 1879 einen längeren Aufsatz für das Leipziger „Musikalische Wochenblatt": Mit Nordraak zusammen sei Kjerulf der Begründer einer norwegischen Schule gewesen; als erster habe er die Bedeutung des norwegischen Volksliedes für die nationale Musik betont. Wohl im Gedenken an eigene Leiden erwähnt Grieg, daß seelische Not und körperliche Schwächlichkeit vielen der Kjerulfschen Lieder den Stempel der Entsagung aufgedrückt habe. Der Schwerpunkt seines Schaffens liege im Elegisch-Erotischen; das Leidenschaftliche sei ihm fremd gewesen. Überall lasse er den Gesang wundervoll ausströmen, während das Klavier die jeweilige Stimmung mit den zartesten Farben wiedergebe. Oft treffe er den Volkston sehr glücklich, doch gleite er zuweilen auch ins Salonmäßige. Grieg war, wie wir früher gesehen haben, mit Kjerulf befreundet; als Schaffender fühlte er sich ihm in mancher Hinsicht verwandt. Daß er die Bedeutung Kjerulfs als Komponist etwas überschätzte, ist daher leicht erklärbar.

Lehars beispiellose Erfolge, auch im hohen Norden, haben Grieg manches Kopfzerbrechen verursacht. Nach der zwei-

hundertsten Aufführung der „Lustigen Witwe“ in Christiania äußerte er nachdenklich: „Ich glaube wohl sagen zu können, daß auch meine Kompositionen in der ganzen Welt gespielt werden. Aber ich habe an allen meinen Kompositionen nicht viel mehr verdient wie Herr Lehar mit seiner «Lustigen Witwe» in Christiania allein.“ (Münchener Zeitung 1907.) Als ein Unbekannter seine Meinung über die neuen Wiener Operetten hören wollte, schickte ihm Grieg den Brief mit ein paar Noten auf der Rückseite zurück; es war ein Zitat aus Lohengrin: „Nie sollst du mich befragen . . .“

Von *Mozart* handelt ein Artikel Griegs für „The Century Illustrated Monthly Magazine (New York und London 1897). Wie alle seine literarischen Arbeiten, so ist auch dieser Aufsatz eine Art Verteidigungsschrift. Grieg spricht also weniger *über* als *für* Mozart, und zugleich gegen die, welche den Salzburger Meister zu verkleinern trachten. Nur einiges wenige aus dem Inhalt: Die Leichtigkeit, mit der Mozart in wenigen Jahren eine Fülle von Werken schuf, beweist nach Grieg, daß er einen göttlichen Instinkt besessen und technische Schwierigkeiten überhaupt nicht gekannt hat. Höchstens Schubert ist mit ihm in dieser Beziehung zu vergleichen. Dann werden Mozarts Opern mit Wagners Musikdramen verglichen. Wieder weist Grieg auf die starke Produktivität Mozarts hin: Wagner habe in dem Alter, da Mozart starb, seine Hauptwerke überhaupt noch nicht begonnen. Und nun geht's frisch los gegen die Wagnerianer. Ihre Geringschätzung Mozarts sei so lächerlich, daß man sich nicht darum zu kümmern brauche, wenn nicht so viele Opernleiter einseitige Wagnerianer wären. Mozarts Opern würden in Deutschland oft elend verpfuscht, während man auf die Einstudierung von Wagners Werken stets die größte Sorgfalt verwende. Aber eines Tages müsse die Reaktion sich geltend machen. Dann bekäme Wagner, was Wagners sei, und Mozart, was Mozarts sei. Auch Wagners Werke würde man einst aus der Ferne betrachten und historisch beurteilen. Alsdann werde sich zeigen, ob Wagner trotz der wechselnden Zeiten so aufrecht stehen bleibe wie Mozart. — Ein zweiter Artikel über denselben Meister findet sich 1906 in der Wiener „Neuen Freien Presse“, betitelt „Mozart und seine musikalische Bedeutung für die Gegenwart“. Der Inhalt ist im wesentlichen der gleiche wie in dem englischen Aufsatz.

Über **Schumann** schrieb Grieg in dem schon genannten Magazine 1894 einen gegen die „Bayreuther Blätter" gerichteten Aufsatz. In dieser Wagnerianischen Zeitschrift hatte Joseph Rubinstein heftige, offenbar von Wagner selbst inspirierte Ausfälle gegen Schumann gerichtet. Griegs Empörung darüber kannte (wie im Falle Dreyfus) keine Grenzen; stellenweise kämpft er mehr mit Ausdrücken („Klavierlakai", „Pamphletist", „Lohnknecht") als mit Gründen. Die Wagnerianer werden diesmal in Böcke und Schafe geschieden: Von den aufrichtigen Bewunderern des Meisters wird eine „heulende Horde" abgesondert, eine „Armee von unverschämten arroganten Scharen", die dann den heiligen Zorn des nordischen Streiters kräftig zu fühlen bekommt. Die Erörterung beginnt mit persönlichen Vergleichen: Welch ein Unterschied zwischen dem Charakter Schumanns und dem Wagners! Dann wird bemerkt, daß Wagner doch wohl mancherlei von Schumann gelernt habe, so z. B. die Einheit von Wort und Ton aus den Schumannschen Liedern. Es folgt eine Analyse der großen Chor- und Orchesterwerke des Zwickauer Meisters, wie man sie ganz ähnlich schon öfter gelesen hat, zuerst wohl bei Kretzschmar, dann in den populären Führern, dann in den Programmheften. Schumanns Lebensschicksale werden anschaulich geschildert. Anerkennung habe er erst gefunden, als er körperlich und geistig zusammengebrochen sei. (Als Grieg 1883 Clara Schumann in Frankfurt a. M. besuchte und ihr von der Beliebtheit Schumanns in einem so fernen Lande wie Norwegen erzählte, habe sie nur bitter geantwortet: «Ja, jetzt!») Den Schluß bilden allgemeine Betrachtungen über den Stil Schumanns und die unzulängliche Interpretation seiner Werke. Der Schumannspieler müsse am Klavier orchestrieren, und ohne den warmen, echten Herzenston sei auch eine sonst vortreffliche Wiedergabe völlig ungenießbar. — Wenn man von dem polemischen Teil des Aufsatzes absieht, muß man zugeben, daß er nicht nur vieles Positive enthält, sondern auch mit aufrichtiger Begeisterung geschrieben ist. Der Verfasser sandte ihn später an Clara Schumann, die sich sehr diplomatisch dazu äußerte: „Mit vielem war ich einverstanden, mit vielem aber auch nicht."

Griegs Meinung über **Richard Strauß** ist in einem vom Berliner Lokal-Anzeiger 1907 veröffentlichten Interview enthalten: „Richard Strauß' «Tod und Verklärung» liebe ich außerordentlich, und

seinen «Till Eulenspiegel» habe ich mit vielem Interesse gehört ... Aber ich glaube, zu den letzten Konsequenzen werde ich Strauß nicht folgen können ... Ich meine, die deutsche Musik muß nach der Erscheinung Richard Wagners nun einmal ruhen — wie ein Feld eine Weile ruhen muß, ehe es von neuem beackert wird." Das Feld hat jetzt wohl lange genug geruht, ist auch inzwischen mit mancherlei Mist reichlich gedüngt worden; doch wird keine neue Ernte zu erwarten sein, wenn vorher nicht die Aussaat schöpferischer Gedanken erfolgt ist.

Ein Artikel über Svendsen wurde bereits bei der Schilderung von Griegs Erlebnissen in Christiania erwähnt. Jeder der beiden Freunde hat sich ständig für die Werke des andern eingesetzt. Und Grieg konnte sehr unangenehm werden, wenn man Svendsen nicht dieselben Ehren zuerkennen wollte wie ihm. Sehr hübsch hat er einmal gesagt: „Svendsen führt die deutsche Kompositionsweise bei uns ein, und ich bringe norwegische Art nach Deutschland."

„Gedanken über Verdi" veröffentlichte Grieg im Todesjahre des italienischen Meisters. (Zuerst in der Londoner Zeitschrift „The Nineteenth Century"; der Artikel wurde dann mehrmals, so z. B. in der Zeitschrift „Bühne und Welt", nachgedruckt.) „Mit Verdi ist der letzte der Großen fortgegangen", ruft er emphatisch aus. „Wenn man künstlerische Größe vergleichen könnte, würde ich sagen, daß er größer war als Bellini, Rossini oder Donizetti. Ja, ich würde sagen, daß er neben Wagner der erste Operndramatiker war." Die nationale Eigenart des italienischen Komponisten wird natürlich hervorgehoben. Seine Instrumentation findet gebührende Würdigung. (Erwähnt ist u. a. ein vom vollen Orchester wiedergegebener Pianissimo-Effekt und das Lokalkolorit in der Aida.) Nach mancherlei interessanten Bemerkungen weist dann Grieg noch darauf hin, daß Verdi gleich Rossini und ihm im Alter bei der Kirchenmusik anlangte. (Daß er Liszt nicht erwähnt, ist seltsam.) Dabei bekommen, ganz gegen Griegs sonstige Gewohnheit, die Theologen etwas ab: „Es würde mich nicht wundern, wenn gewisse von unsern theologischen Gelehrten darin die Reue eines gepeinigten Gewissens sehen würden für die abscheuliche Sünde, sein Leben der Bühnenkunst gewidmet zu haben." Daß Grieg die von Wagners Stil beeinflußten Werke des alten Verdi am höchsten stellt, ist insofern

nicht konsequent, als die Werke des jungen Verdi eine ungleich stärkere nationale Eigenart aufweisen. Auch eine weit größere musikalische Potenz offenbart sich in ihnen; die letzten Schöpfungen zeigen dafür allerdings ein reicheres Können und einen reiferen Kunstverstand.

Den Virtuosen geht Grieg oft energisch zu Leibe. So heißt es z. B. in einem Briefe an Andreas Winding: „Frau Careño spielte Chopins E-moll-Konzert und Liszts „Ungarische Phantasie" mit Orchester vorzüglich. Aber der Teufel steckt in diesen Virtuosen mit ihrem Bessermachen. Im ersten Teil des Konzertes beliebte es ihr, in den Passagen langsamer zu spielen, so daß das Tempo heidi ging, und im Finale beliebte sie plötzlich das zweite Thema viel langsamer zu nehmen. Auf so etwas müßte Strafe stehen. Und dann tat sie noch groß damit, das war das Schlimmste. Aber da sagte ich ihr meine Meinung und fügte hinzu: «Nun, Chopin ist ja tot, er hört es nicht!» Wenn Weingartner von Tempo-rubato-Dirigenten spricht, so gilt dies im selben Maße für die ausführenden Künstler. Sie leiden alle an der Virtuosen- oder Wichtigkeitskrankheit."

Wagner ist von Grieg zum ersten Male bei dessen früher erwähntem Besuch in Bayreuth kritisiert worden. „Ohne Wagnerit zu sein, war ich doch schon damals, was ich jetzt bin: ein Anhänger, nein mehr, ein Bannerträger des mächtigen Genius." In seinen späteren Aufsätzen über Mozart und Schumann äußert sich Grieg sehr viel weniger enthusiastisch über den großen Bayreuther Meister. Der Herausgeber der Zeitschrift, in der diese Artikel erschienen, sah sich deshalb zu der Bemerkung veranlaßt, daß „Grieg in seinen künstlerischen Überzeugungen und Grundsätzen, am ausgeprägtesten aber im patriotischen Gefühl, sich notwendigerweise der Wagnerianischen Propaganda feind befunden" habe. Das wollte nun Grieg nicht auf sich sitzen lassen; er sandte deshalb der „New York Times" eine Erwiderung auf diese Erklärung, in der es heißt: „Meine künstlerischen Überzeugungen und Grundsätze sind in keiner Weise «der Wagnerianischen Propaganda feind». Ich habe die mißlungenen Feldzugspläne der Wagnerianer inbezug auf Schumann und Mozart gebührend beleuchtet, doch ich für meinen Teil mache Propaganda für Wagner, wo immer ichs kann, ohne deshalb ein Anhänger des sogenannten Wagnerismus zu sein. Ich bin, das ist Tatsache, aller-

dings kein Liebhaber irgendeiner Art «-ismus». Ich bin nichts mehr und nichts weniger als ein Bewunderer Wagners — ein so glühender Bewunderer aber freilich, wie's wohl schwerlich einen größeren geben dürfte." — Den Tannhäuser hatte sich Grieg in seiner Jugend vierzehnmal angehört; es ist daher nicht erstaunlich, daß wir Erinnerungen an dieses Werk in seinen Kompositionen ziemlich oft finden. Auch alle anderen Musikdramen Wagners lernte er im Laufe der Zeit kennen, und er bedauerte oft, in Norwegen so wenig für ihre Verbreitung tun zu können. Es fehlte an Bühnen, die fähig gewesen wären, Wagners Schöpfungen aufzuführen. So hat denn Grieg wenigstens Bruchstücke aus den ersten Wagnerschen Bühnenwerken zuweilen in seine Konzertprogramme aufgenommen. Die Partituren Wagners bildeten den wichtigsten Bestandteil seiner musikalischen Bibliothek. Zu Troldhaugen befanden sie sich nicht im Musikzimmer seiner Villa, sondern in dem weitab gelegenen Arbeitsraum. Grieg hat sie also beim Komponieren offenbar nicht gern vermißt. Besser konnte er die Bedeutung Wagners für sein Schaffen nicht kennzeichnen; besser auch nicht beweisen, daß es keineswegs immer die französische Musik ist, „welche den nordischen Tondichter rettet".

Hugo Wolf hatte gewiß einen ganz anderen Liederstil als Grieg; das hinderte diesen aber nicht, dem genialen Tonpoeten aufrichtige Anerkennung zu zollen. „Ich kenne Sachen von ihm, welche ich hoch verehre", schrieb er an seinen Verleger, als dieser ihm die Übersendung einiger Liederhefte in Aussicht stellte. Bei anderen Sachen „konnte" er „nicht mit". (Der Ausdruck stammt von Ole Bull, der schon bei Beethoven „nicht mit konnte" und von Wagner sagte, er gehöre wegen seiner fürchterlichen Musik ins Zuchthaus.) An dem tragischen Schicksal Wolfs nahm Grieg wärmsten Anteil, obgleich er ihn nicht persönlich kannte.

Hatte er die Werke eines jungen Komponisten schätzen gelernt, so mühte er sich stets redlich, auch den Menschen liebenswert zu finden, und zeigte ihm, wo er nur konnte, seine Anteilnahme durch die Tat. Sinding, Halfdan Cleve, Borgström und viele andere hat er in selbstloser Weise gefördert. Unzugänglich war er nur unbegabten und zudringlichen Dilettanten gegenüber. Ein solcher überreichte ihm einst sein „Album" mit der Bitte, ihm seine Begabung

zu bestätigen. Grieg blätterte in dem Buch und fand einen Ausspruch, in dem der junge Herr über Ole Bull gestellt wurde. Wütend schrieb er darunter: „Ganz meine Meinung, siehe Pred. 9, 4.“ Der violinspielende Jüngling eilte hochbeglückt nach Hause, schlug in der Bibel nach und fand dann zu seinem Entsetzen die Worte: „Ein lebendiger Hund ist besser als ein toter Löwe.“

Sich selbst charakterisierte Grieg einmal mit den oft zitierten Worten: „Ich habe die Volksmusik meines Landes aufgezeichnet. In Stil und Formgebung bin ich ein deutscher Romantiker der Schumannschen Schule geblieben; aber zugleich habe ich den reichen Schatz der Volkslieder meines Landes ausgeschöpft und habe aus dieser bisher noch unerforschten Emanation der norwegischen Volksseele eine nationale Kunst zu schaffen versucht.“

DIE LETZTEN JAHRE

PIANIST UND DIRIGENT

Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Klavierspieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggieren. Phil. Em. Bach.

Es ist meine Überzeugung, daß der der Glücklichste ist, der seine Kompositionen selbst ausführen kann.
Fr. Chopin.

Griegs Klavierspiel war in rein technischer Hinsicht keineswegs hervorragend; breites Pathos und virtuoser Schwung fehlten seinem Vortrage ganz, schwierige Passagen kamen meist verwischt heraus, und ein schwerfälliger Daumenuntersatz verdarb oft die Wirkung der wichtigsten Stellen. Aber Meister Grieg hatte doch wieder einen Vorzug, der den Virtuosen fehlt: den typischen Komponistenanschlag. Das gleichsam hingehauchte, überaus weiche und doch satte pianissimo, dessen er fähig war, gelingt nur denen, die viel für sich in stillen Stunden phantasieren. Wer gehört hat, wie Max Reger seine Lieder begleitete, kann sich ein Bild davon machen, wie Grieg am Klavier zuweilen vor sich hin träumte. Daneben gelang ihm (gleich Reger) auch ein markiges, ja stahlhartes fortissimo, das aber immer „klaviermäßig“ blieb, niemals in wüsten Lärm ausartete. Ganz wundervoll war Griegs poetische Auffassung der lyrischen Teile seiner Kompositionen, einzigartig auch eine Fülle von Klangschattierungen, wie man sie nur bei äußerst feinnervigen Pianisten (Ansorge, Sauer u. a.) zu hören bekommt. Dabei kamen oft Nebenstimmen zum Vorschein, die man bisher nicht beachtet hatte. In rhythmischer Hinsicht war sein Vortrag sehr wechselnd; Melodien dehnte er oft mit großer Freiheit, ja Willkür; pikante Rhythmen dagegen akzentuierte er stets mit mathematischer Genauigkeit. Alles in allem: ein vortrefflicher Kammermusikspieler, aber ein sehr mittelmäßiger Konzertpianist.

Über die Eigenschaften Griegs als Orchesterleiter läßt sich schwer ein Urteil fällen, da wir Nichtnorweger ihn immer nur seine eigenen Werke haben interpretieren hören und diese an das

Können eines Dirigenten nur sehr bescheidene Anforderungen stellen. Außerdem ist ja Grieg mit guten Orchestern nur als Gastspieldirigent in Berührung gekommen; er hat also garkeine ausreichende Gelegenheit gehabt, seine künstlerischen Fähigkeiten als Dirigent zu erproben. Da er sich in Christiania und Bergen genug Erfahrung erworben hatte, um seinen Willen mühelos durchzusetzen, da es ihm ferner an suggestiver Kraft und fortreißender Leidenschaft nicht fehlte, so klangen seine Schöpfungen unter seiner eigenen Leitung, als ob sie während des Vortrages erst entstünden. Die Wirkung war daher viel stärker, wenn er selbst am Pulte stand, als wenn er anderen Dirigenten den Taktstock überließ. Grieg wußte das. Er scheute deshalb auch die körperlichen Anstrengungen nicht, die ihm seine zahlreichen Konzertreisen auferlegten. Besonders oft war er in London, Birmingham und anderen englischen Städten. Aber auch nach Deutschland, zumal nach Leipzig, München, Wien und Berlin kam er mehrmals. Daneben besuchte er Amsterdam, Brüssel, Paris, Kopenhagen, Stockholm, Prag, Warschau und andere Städte. Seine letzten Konzerte gab er in Berlin und Kiel. In Amerika ist er nur deshalb niemals gewesen, weil er die Seekrankheit fürchtete. „Ich kann sie einen Tag lang ertragen,“ schrieb er, „aber nicht eine ganze Woche hindurch.“ Auch wenn er von seiner Vaterstadt nach Christiania fuhr, benutzte er stets Wagen und Eisenbahn (trotzdem die Verbindung miserabel war); selbst kurze Seereisen vermied er, wo er nur konnte.

Seine größte Tat als Konzertgeber vollbrachte er 1898 durch Veranstaltung des ersten norwegischen Musikfestes in Bergen. Um seinen Landsleuten mustergültige Aufführungen zu bieten, ließ er das Concertgebouw-Orchester aus Amsterdam mit seinem Dirigenten Willem Mengelberg kommen, — was natürlich die einheimischen Chauvinisten ärgerte. Alle irgendwie bedeutenden norwegischen Komponisten kamen bei dem Musikfest zu Gehör, und der Erfolg war in jeder Hinsicht glänzend. Sechs große Konzerte wurden gegeben, und kein Platz in dem dreitausend Personen fassenden Saale blieb leer. Die Bergenser hatten etwas Ähnliches nie erlebt und feierten die anwesenden Komponisten wie die auswärtigen Künstler in der überschwenglichsten Weise. Zum Glück regnete es auch mal acht Tage lang nicht in Bergen, man konnte also gemeinsame Aus-

flüge machen, und alles war in frohester Feststimmung. Grieg selbst scheute keine Anstrengung, kein Opfer, und wurde, wo er sich zeigte, stürmisch umjubelt. Über seine Eindrücke spricht er sich begeistert in einem Briefe an seinen Verleger aus: „Das Fest war in jeder Beziehung ideal! Alles klappte! Ich habe nie bessere Aufführungen gehört, das Gewandhaus nicht ausgenommen. Alles ist voll Jubel und alle geben mir recht. Jetzt sagen die Leute in Bergen und Christiania: Wir müssen ein besseres Orchester haben! Das ist für mich der beste Triumph. Gestern bekam ich ein Telegramm von König Oscar, der mich beglückwünscht. Wieviel Champagner getrunken wurde, weiß ich nicht, jedenfalls aber gibt es vorläufig keinen Champagner mehr in dieser Stadt. Ich habe alles gewonnen. Das Fest war von den Göttern gesegnet! Denn so gesund wie jetzt habe ich mich lange nicht gefühlt. Ich bin aber froh, daß die Holländer fort sind. Denn mehr als acht Tage jeden Tag Festlichkeiten und fortwährend allen diesen Künstlern den Hof machen zu müssen, das konnte unmöglich fortgesetzt werden. Das Wetter war und ist herrlich! Ich bin zehn Jahre jünger geworden, Svendsen ebenfalls. Alle norwegischen Künstler sind glücklich; denn sie haben alle gefallen."

Fünf Jahre danach feierte Grieg seinen sechzigsten Geburtstag. Auch dieses Fest bildet einen Lichtpunkt in seinem Leben. Außer zahlreichen Geschenken erhielt er etwa fünfhundert Briefe und Telegramme; das Orchester des Nationaltheaters von Christiania veranstaltete ihm zu Ehren in Bergen ein Konzert, und mit den Orchestermitgliedern sowie zahlreichen Kunstfreunden unternahm der noch rüstige Meister dann am nächsten Tag einen Ausflug. Ganz besonders freute ihn die Anwesenheit Björnsons, dessen beide Reden schon früher erwähnt worden sind. „Wahrhaftig, es war ein in meinem Leben einzig dastehendes Fest", schreibt Grieg an Schjelderup. „Ich fühle mich von der tiefsten Dankbarkeit durchdrungen, denn ich ahnte nicht, daß ich so viele Freunde hatte." In einem anderen Briefe heißt es: „Ich war frisch und munter und konnte dirigieren, Reden halten und sonst alles mögliche . . . Ich muß nicht vergessen, Ihnen zu erzählen, daß sich der «Norwegische Brautzug» (für Orchester) wieder kolossal machte und wiederholt wurde. Ja, es war herrlich!"

Auch in seinen letzten Lebensjahren ist Grieg noch oft als Diri-

gent, Pianist und Liederbegleiter aufgetreten. Jedes Konzert bedeutete für ihn nicht nur eine außerordentliche Anstrengung, sondern zugleich eine seelische Qual. Vor Beginn war er stets so aufgeregt, daß er kaum ein Wort hervorbringen konnte. Er ging dann ruhelos im Künstlerzimmer umher und seine Blicke streiften bald den einen, bald den andern der Anwesenden mit einem rührenden Ausdrucke hilfloser Angst. Er fühlte sich nie des Erfolges sicher; darum war seine Freude auch immer so groß, wenn ihm dann das Publikum zujubelte. Manchmal sagte er leise für sich: „Nein, ein ganzes Konzert! Es ist zu viel, zu viel. Ich kann es nicht! Ich kann es nicht!"

Die deutsche Reichshauptstadt liebte Grieg nicht sonderlich, weil seine Werke hier zum Teil keine günstige Aufnahme bei der Kritik gefunden hatten. Der etwas geringschätzige Ton, den sich gerade einige der unbedeutendsten Zeitungskritiker leisteten, war ihm so sehr auf die Nerven gegangen, daß er lange Zeit jede Einladung zum Konzertieren in Berlin ablehnte. Erst 1907 ließ er sich bewegen, ein Konzert in der Berliner Philharmonie zu geben. Als Mitwirkende hatte er die Wagnersängerin Ellen Gulbranson, die bekannte Schauspielerin Rosa Bertens („Bergliot") und den jungen Halfdan Cleve (Klavierkonzert) gewonnen. Die Kritik war auf Griegs ausdrücklichen Wunsch nicht eingeladen worden, aber doch erschienen. Am 12. April fand das Konzert statt; zwei Tage später wurde es wiederholt. Beide Male ausverkaufter Saal und enorme Begeisterung der Zuhörer. Es waren die letzten Erfolge, die Grieg als Dirigent und Klavierbegleiter errang. Für das kommende Jahr trug er sich mit großen Plänen: Bis nach Bukarest und Sofia wollte er reisen, wenn es seine Gesundheit erlaubte. Er hatte schon früher Anträge aus Balkanstädten erhalten, aber seine Honorarforderung (zweitausend Fr. pro Konzert und freies Hotel für zwei Personen) war ihm bisher nicht bewilligt worden. Madame Charles Cahier, deren Liedervortrag ihn entzückte, sollte bei den Balkankonzerten im Jahre 1908 mitwirken. (Seine Frau sang schon seit längerer Zeit nur noch in privaten Kreisen.) Aber es kam nicht mehr dazu . . .

LEIDEN UND AUFLÖSUNG

Die allerschlimmste Krankheit ist das Leben, und heilen kann sie nur der Tod. Heine.

Nun wirst du ruhn für immer,
Mein müdes Herz. Es schwand der letzte Wahn,
Der ewig schien. Er schwand. Ich fühl' es tief:
Die Hoffnung nicht allein
Auf holde Täuschung, auch der Wunsch entschlief.
So ruh' für immer. Lange
Genug hast du geklopft. Nichts hier verdient
Dein reges Schlagen, keines Seufzers ist
Die Erde wert. Leopardi.

„Als ich ein Kind war," schreibt Grieg 1897 an seinen Verleger, „konnte ich mir zu meinem Geburtstag mein Lieblingsgericht wählen. Man sollte sich auch seine Lieblingskrankheit wählen können. Aber so liebevoll ist Mutter Natur nicht." Wäre es wirklich wünschenswert, daß die Natur dem Menschen die Wahl zwischen Krebs, Lues, Tuberkulose und ähnlichen meuchlerischen Krankheiten ließe? Selbst im rohen Mittelalter ist kein zur Folter Verdammter auf den zynischen Gedanken gekommen, die Richter darum zu bitten, daß er sich seine Lieblings-Marterwerkzeuge auswählen dürfe. Und ein zum Tode Verurteilter hat wohl immer nur den einen Wunsch, daß die Exekution möglichst schmerzlos sei und möglichst schnell vollzogen werde. So wünschte sich auch Grieg, als er über die Natur und den voraussichtlichen Verlauf seines Lungenleidens einigermaßen Bescheid wußte, nichts als eine baldige Erlösung. Ja, er hätte jede das Ende schnell herbeiführende Krankheit, mochte sie immerhin mit den schlimmsten Schmerzen verbunden sein, lieber auf sich genommen als dieses langsame, qualvolle Hinsterben, zu dem er (schuldlos) verurteilt war. Aber er dachte seine Gedanken nicht zu Ende, war überhaupt kein Philosoph und kam daher keineswegs zu einer Schopenhauerschen Verneinung des Willens zum Leben. (Nicht einmal theoretisch.) Andererseits war ihm auch eine stille Fügung in „Gottes unerforschlichen Ratschluß" nicht gegeben. Im Gegenteil, etwas in ihm bäumte sich auf gegen die Vorstellung, ein Allgütiger könne so furchtbare Krankheiten geschaffen haben, ein Allweiser

streue sie wahllos, sinnlos unter Menschen und Tiere, und ein Allmächtiger tue nichts zu ihrer Vernichtung. Wieder dachte er seine Gedanken nicht zu Ende. Sondern schüttelte sie ab, heftig, leidenschaftlich. So beherrschte ihn denn schließlich sein natürlicher Instinkt, und schluchzend schrie es in ihm auf: Ich will leben, leben, leben um jeden Preis! — Atemnot begann sich einzustellen, Herzstörungen kamen hinzu, die Nervenkraft minderte sich mehr und mehr, alle Lebensfunktionen ließen nach, und doch rief eine innere Stimme immer wieder, immer von neuem: Ich will leben, leben um jeden Preis! — Nichts Furchtbareres läßt sich ausdenken als dieser zermarternde, aussichtslose Kampf, — Tage, Wochen, Monate, Jahre, Jahrzehnte lang. Wohl gab es Lichtblicke, aber nach jedem Konzert, nach jedem frohen Fest, nach jeder vorübergehenden Besserung erfolgte ein Rückschlag, der den armen Kranken tagelang, wochenlang aufs Lager warf. Dann kamen ihm auch Gedanken an die ewigen Dinge, und in tiefer Bangigkeit fragte er sich: Was bin ich? Wo komme ich her? Was wird aus mir, wenn ich sterbe? —

Aber sobald er sich wieder kräftiger fühlte, wars vorbei mit dem Grübeln. Schnell hatte er das Notwendige beisammen, den breitkrempigen Schlapphut, das kurze Mäntelchen, die Gummischuhe und den großen grauen Regenschirm, der immer halb geöffnet war und ihm bis an die Brust reichte. So ausgerüstet, einerlei ob die Sonne schien, ob es regnete oder schneite, eilte er ins Freie, — weit, weit weg von den Menschen. Kam er dann wieder heim, so leuchteten ihm die Augen, besonders wenn er ein großes Bündel Blumen und Gräser mitbringen konnte, — so groß, daß seine kleine Figur fast dahinter verschwand. „O Königin, das Leben ist doch schön."

Zwangen ihn plötzliche Anfälle von Atemnot und Schwäche, bei Sonnenschein daheim zu bleiben, so wich er nicht vom Fenster und schaute mit traurig-sehnsüchtigen Augen ins Weite. In einem Brief an Matthison-Hansen heißt es: „Ich sitze hier mit der Aussicht auf den sich rötenden Abendhimmel in seiner ganzen Schönheit. Davon ist es nicht weit zu dem Gedanken an den Abend des Lebens, der nun für Dich und mich angebrochen ist. Möge er sich so gestalten können, daß wir etwas von einem solchen Abendhimmel haben, wenn auch nicht immer, so doch ab und zu einen Schein. Wie wunderlich, daß der Abend des Lebens für die aller-, allermeisten so traurig sein

soll! Ich verstehe die Meinung der Natur in diesem Mysterium nicht. Das Christentum erklärt es auf seine Art, aber ich habe doch einen Argwohn, daß es die Menschen sind, die die Natur verpfuscht haben.“ Sich eins fühlen mit der Natur, galt ihm stets als das Höchste. „Ich bin gewiß nicht dazu ausersehen, die Welträtsel zu lösen; auch nicht groß genug, um die Menschen beten zu lehren; ich will ihnen nur zeigen, wie schön die Natur und das Leben ist.“ „Ich singe mit, auf meine Art, wenn die Vögel draußen singen; und weiß manchmal auch nicht recht, warum.“ „Im Süden ist die Sonne oft lästig. Hier beglückt sie immer, weil es soviel regnet. Wenn es mir nicht so schlecht ginge, wäre meine Fröhlichkeit nicht von der Art, daß sie die Leute mitreißt.“ „Bei schönem Wetter fange ich die Sonnenstrahlen ein und bewahre sie dann für die trüben Tage in mir auf.“ Schöne, schlichte Worte. Wie gut ihm das Einfangen der Sonnenstrahlen gelang, zeigt ein Brief an seinen Verleger aus dem Jahre 1900: „In der letzten Zeit habe ich mir eine Gesundheitsphilosophie eingerichtet, infolge derer ich es wie Sie versuche, nicht mehr zu klagen. Wie zu einer wirklichen Musik nicht nur ein crescendo und fortissimo, sondern auch ein diminuendo gehört, so zeigt uns das Leben dieselben Nuancen. Wir sind mit dem crescendo und fortissimo zu Ende, das diminuendo wird jetzt gespielt. Und ein diminuendo kann sogar schön sein. Der Gedanke an das kommende pianissimo ist mir garnicht so unsympathisch, aber für das Unschöne bei dem diminuendo (das Leiden) habe ich den größten Respekt. Der gute Herzogenberg sagte einmal: «Das Leben ist ein Diner. Ich bin beim Käse, der ganz vortrefflich schmeckt.» Das sagte er damals. Ob ihm jetzt in Wiesbaden, wo er vollständig gelähmt in einem Sessel herumgerollt wird, der Käse ebenso gut schmeckt, ist wohl eine große Frage. Er ist aber in der Tat ein Philosoph, und es wäre ihm nicht unähnlich, auch mit diesem Los zufrieden zu sein.“

Daß Grieg sich keine Illusionen über seinen Zustand machte, ist aus einem Briefe zu ersehen, den er nach seinem sechzigsten Geburtstag schrieb: „Ich fühle mich jeden Tag krank und deprimiert. Bald werde ich, leidend wie ich bin, eine Reise über die Gebirge nach dem Osten versuchen, um dort eine Kur durchzumachen. Wenn dies nichts nützt, werden wir uns vielleicht nie wiedersehen.“

Wußte sich Grieg keinen Rat mehr, so zog er sich eine Zeitlang in ein Sanatorium zurück, um zu versuchen, „obs noch mal wieder wird.“ Volksenkollen bei Christiania und Skodsborg bei Kopenhagen liebte er besonders. Seiner zähen Energie und den Bemühungen der Ärzte gelang es auch wiederholt, einer drohenden Katastrophe vorzubeugen. Recht charakteristisch ist ein Brief aus dem Jahre 1904: „Ich bin augenblicklich in einem Krankenhaus, um die Ruhe zu erlangen, die meine Nerven im höchsten Grad brauchen. Ich habe auf meiner schwedischen Reise «über unsere Kraft» gelebt, und jetzt kommt die Reaktion. Ich hoffe aber, daß acht Tage mich hier so weit bringen werden, daß ich wieder unter Menschen verkehren darf. Jedenfalls muß ich nach der Stadt, um Brahms' Requiem zu hören, das (eigenartig genug) im Theater aufgeführt wird, da diese Stadt nicht einmal einen ordentlichen Konzertsaal besitzt.“ Hier sehen wir, wie rege Griegs Teilnahme an allen künstlerischen Ereignissen in seinem Lande war. Aber es blieb nicht so. Denn mit fortschreitender Krankheit nahm auch seine geistige Spannkraft immer mehr ab: „Früher ging das Briefschreiben wie das Schaffen schnell und leicht. Ich bewegte mich wie der Fisch im Wasser. Körperliche Leiden und der Druck der Jahre hat das alles geändert. Schwerfällig und langsam fließt das Blut, und in demselben Tempo bewegt sich leider auch der Geist . . . Wie gern hätte ich meiner geistigen Entwicklung bis in der letzten Zeit einen Ausdruck in Tönen geben mögen! Körperliche Leiden waren unübersteigbare Hindernisse. Und jetzt ist das Ende bald da. Doch, ich bin versöhnt. Unser Bauerdichter Vinje sagt in seinem wundervollen Gedicht «Der (Letzter) Frühling»: «Mehr bekam ich, als ich verdient, Und alles muß enden!»“ (Briefe an einen Schweizer.) Voller Klagen ist ein anderer Brief aus derselben Zeit (1906): „Ich Armer, der, wenn ich nicht Proben beiwohne, mit Orchesterstimmen arbeite oder meine elenden Finger übe, um nach Versprechen in der Kammermusik mitwirken zu können, ganz einfach nur dazu tauglich bin, flach ausgestreckt dazuliegen und mich auszuruhen. So war es voriges Mal in London vor neun Jahren. Ich vertrug nichts mehr als meine Arbeit, ging zu niemand und empfing keinen Menschen. Und jetzt ist es zehnmal schlimmer. Es ist der größte Leichtsinn, daß ich auf das eingehe, was man von mir verlangt, und passen Sie auf, es wird

sich rächen. Aber der Mensch eilt seinem Schicksal entgegen. Wenn ich mich selbst ehrlich frage, weiß ich wahrhaftig nicht, warum ich es tue. Vom finanziellen Standpunkt aus kann ich es entbehren, und das öffentliche Auftreten ist das Schrecklichste, was ich weiß. Meine Nerven, mein ganzes Ich leidet Qualen unbeschreiblicher Art, aber ein gewisses, ich weiß nicht was, zieht mich unwiderstehlich an. Einer schönen Orchester-Aufführung meiner Werke und einem sympathischen Publikum bin ich nicht imstande zu widerstehen. Das ist es, glaube ich, was mich betört."

Ein Jahr später fühlte er, daß es mit den Konzertreisen nun wohl für immer vorbei sei, und schrieb an seinen Verleger: „Aus der ganzen Welt wimmelt es jetzt von Einladungen zum Dirigieren! Ironie des Schicksals!" Erstickungsanfälle stellten sich ein, die Schlaflosigkeit wurde immer quälender, und der Kräfteverfall war jetzt unaufhaltsam geworden. Aber noch am Grabe pflanzt ja der Mensch die Hoffnung auf. Und Grieg glaubte, daß nur ein Klimawechsel nötig sei, um ihm wieder aufzuhelfen. Da es in Troldhaugen fo kalt und feucht war, faßte er den Entschluß, sich anderswo ein Häuschen zu bauen oder zu kaufen, vielleicht in der Umgebung von Christiania. Dorthin wollte er nun über Bergen reisen. Auch ein paar Konzerte konnten bei der Gelegenheit wohl gegeben werden. Als er dann in seiner Vaterstadt ankam, verschlimmerte sich sein Befinden so sehr, daß der Arzt seine Überführung vom Hotel ins Spital veranlaßte. Von dort aus schreibt der Todkranke am 28. August noch einmal dem Schweizer Bekannten (der Brief ist besonders durch Griegs Mitteilungen über seine religiösen Anschauungen wichtig): „Ich war und bin immer noch krank, die letzten Tage sogar so leidend an Schlaflosigkeit und Atemnot, daß ich hierher ziehen mußte. Deshalb haben auch Feder und Tinte ruhen müssen. Viel hätte ich Ihnen zu schreiben und zu danken für Ihre letzten Briefe. Meine Kräfte verbieten es aber ... Das Bojersche Buch («Die Macht der Treue») hat auch hier Aufsehen erregt. Ich habe es, zu meiner Schande muß ich es gestehen, nicht gelesen und kann mich deshalb nicht darüber aussprechen ... Um mich über meine Auffassung der religiösen Fragen aussprechen zu können, dazu gehört eine bessere Gesundheit, als die meinige vorderhand (NB.) ist. Und doch, — es bedarf nicht vieler Worte: Ich wurde

während eines Besuches in England im Jahre 1888 von den unitarischen Ansichten (Glaube an Gott allein; der Glaube an einen dreifaltigen Gott und an einen dem Vater gleichen Sohn ausgeschlossen) ergriffen und bin in den seitdem verflossenen neunzehn Jahren bei diesem Resultat stehen geblieben. Alles, was man mir später vorgeschwärmt hat, machte mir keinen Eindruck mehr. Die reine Wissenschaft? Als Mittel zum Zweck ausgezeichnet, als Zweck aber — wenigstens für mich — durchaus unbefriedigend. Den Gottesbegriff muß ich aufrecht halten, obgleich derselbe mit dem Begriffe des Gebets nur zu oft in Kollision gerät. Aber ich fange schon an zu detaillieren. Und es ist leider schon meine Pflicht zu schließen ...“

Wenige Tage später, am 4. September 1907, morgens gegen ½4 Uhr, entschlief er sanft und schmerzlos. —

Über den Eindruck, den Griegs Tod in Bergen machte, haben die norwegischen und deutschen Zeitungen in der üblichen Weise berichtet; ihre Schilderungen sind dann in die Fachzeitschriften wie in die Bücher übergegangen. Wir lesen da z. B., daß die Kaufleute ihre Geschäfte vergaßen, die Dienstmädchen ihre fröhlichen Plaudereien einstellten und die Arbeiter ihre Tätigkeit unterbrachen; auch soll eine junge Dame, die ein Notenheft unter dem Arm trug, plötzlich erblaßt sein. (Schjelderup: Edvard Grieg, S. 74.) Niemand hätte sich über diese törichten Phantasien und die mit ihnen zumeist verbundenen bombastisch-phrasenreichen Nachrufe mehr geärgert als der schlichte und ehrliche Grieg selber. Er hatte gelegentlich den Wunsch geäußert, es möchte bei seinem Leichenbegängnisse sein Trauermarsch auf Nordraaks Tod gespielt werden, außerdem vielleicht noch das Vinje-Lied „Letzter Frühling“ in seiner Bearbeitung für Streichorchester. So geschah es denn auch. Hätte dann noch einer seiner Freunde ein paar einfache, herzliche Worte gesprochen, so wäre die Trauerfeier ganz in seinem Sinne gewesen. Statt dessen gab es ein großes festliches Gepränge mit Fahnen, Dekorationen, Aufzügen und was sonst noch dazu gehört. Der Staat „übernahm“ die Leichenfeierlichkeiten, bei denen Vertreter des Königs von Norwegen und des Deutschen Kaisers, der norwegischen Regierung und des Storthings sowie andere offizielle Persönlichkeiten zugegen waren. Außer einem Geistlichen, einem mit Grieg befreundeten Arzt

und anderen Personen, hielt (natürlich) auch der Vertreter des Deutschen Kaisers, ein Legationsrat, bei der Gelegenheit eine höchst überflüssige Rede. So wurde denn Grieg zwar mit höchsten, allerhöchsten Ehren bestattet, — aber doch so ganz anders, als er es gewünscht hätte. Dies veranlaßte einen unbekannten jungen Norweger, an die Zeitschrift „März" (I, 19) den folgenden Brief zu senden: „Der Sommer ist jetzt vorbei; kalt und ohne Sonne, wie er war, ertrank er im Regen. Und Grieg ist auch nicht mehr, . . . es wurde ihm zu eng in dem kleinen Körper, und er ging weg. Und die Leute erzählten am nächsten Morgen: «Edvard Grieg ist diese Nacht im Krankenhaus gestorben.» Als ich um die Mittagszeit vom Büro wegging, ärgerte ich mich, ich zählte bloß drei Flaggen (eine auf der Börse, eine auf Hotel Norge und eine bei Bergens Tidende), die halbmast, traurig im Regen herumschlugen. Wo waren alle die andern? Hatten die Leute wirklich kein Verständnis von dem, was wir Grieg verdankten? Ihre Köpfe waren zu voll von Hering- und Stockfisch-Preisen. Na, die machten die Sache wieder gut; sie legten Grieg auf ein Paradebett, und Tausende von Neugierigen gingen hinein und guckten auf ihn. Das fand ich ganz unnötig, dieses Paradebett; hätte man nicht lieber seinen Körper in Ruhe lassen können? Der Körper war ja doch klein und schief und keine Sehenswürdigkeit. Er hatte im Leben seine Pflichten genug getan. Von einem Monarchen kann man es ja verlangen, daß er zur Besichtigung für die große Menge ausgelegt wird, damit sie sehen können, daß er auch bloß ein Mensch war wie die andern; das ist ja ein Teil seiner Pflichten. Aber für die großen Geister ist es doch eine Beleidigung, tot ausgestellt zu werden. Ich sah diese Menge Leute die Treppe auf und herunter strömen und bedauerte bloß, daß nicht da vor der Treppe ein Orchester «Trolltög» von Grieg spielte. Dies hat ja wenig zu sagen, was die Leute tun, — die Hauptsache ist: Grieg hat gelebt, und er hat uns etwas gegeben, das noch hundert Jahre leben und den Herzen Freude machen wird, herrliche Musik, und herrliche Musik ist Sonnenschein. Jetzt geht wieder alles auf alte Weise in Bergen, es regnet, und die Blumenhändler haben wieder Blumen zu verkaufen. Das einzige Neue ist, daß die Straßenjungen, die die Melodien der Lustigen Witwe immer gepfiffen haben, jetzt Chopins Trauermarsch pfeifen, den lernten sie auf dem langen Wege zum

Friedhof; und zu diesen traurigen Tönen fallen nun die Blätter herunter und zieht der Herbst ein."

Schön und würdig war eine Trauerveranstaltung im Theater von Christiania, bei der Björnsons Sohn die Gedächtnisrede hielt. Aufgeführt wurde der erste Teil von Ibsens Peer Gynt. Den Zuhörern schien es, als habe der verstorbene Meister in der ergreifenden Musik zu Aases Tod sein eigenes Sterben geschildert, und sie hatten vielleicht recht. Als der damals noch junge Grieg diese Komposition schrieb, dachte er wohl ebensosehr an sein eigenes Leiden wie an Mutter Aase, und unbewußt hat er sich wohl dabei gesagt: So möchte ich sterben ... So werde ich einst sterben ...

Da Grieg keine Kinder hinterließ, hatte er seine Vaterstadt zu seiner dereinstigen Erbin bestimmt. Sein Vermögen (etwa 300 000 Mark) sollte dem Musikleben Bergens zugute kommen. Seine Noten, Briefe und Bücher werden in der dortigen Stadtbibliothek aufbewahrt.

Die letzte Ruhestätte fand Edvard Grieg in einer nur vom Wasser aus zugänglichen Felsengrotte unterhalb der Villa Troldhaugen. Eine schmucklose, lediglich mit dem Namenszuge Griegs versehene Platte schließt die Öffnung, in der sich die Aschenurne befindet. Tiefes Schweigen umgibt den einsamen Ort, und selten nur tönt der Lockruf eines Vogels durch die Lüfte herüber. Unten aber singen die Wasser dem toten Sänger einen eintönig-schwermütigen Grabgesang.

Das Ungewöhnliche hat stets des Volkes Phantasie erregt. Warum entblößt der Fischer stumm und scheu das Haupt, sobald sein Nachen sich dem stillen Winkel naht? Umschwebt der Geist des Toten die geweihte Stätte? Mancher sah ihn schon am Ufer wandeln, wenn die Nebel aufwärts wallten. Alt und jung, sie wissen, daß er abends immer wiederkehrt. Und während unter seinen Füßen ewig gleich die dunkelblauen Fluten rauschen, ruht er auf der runden grauen Ufermauer, wunschlos lauschend, stumm, vom Schauen trunken, traumversunken ...

GRIEGS SCHAFFEN

ALLGEMEINES

GRIEG UND DIE NATIONALE MUSIK

> Die Musik ist nicht eine allgemeine, überzeitliche Sprache, wie man so oft zu ihrer Ehre gesagt hat, sondern entspricht genau einem Gefühls-, Wärme- und Zeitmaß, welches eine ganz bestimmte einzelne, zeitlich und örtlich gebundene Kultur als inneres Gesetz in sich trägt; die Musik Palestrinas würde für einen Griechen völlig unzugänglich sein, und wiederum — was würde Palestrina bei der Musik Rossinis hören? Nietzsche.

> Ich wüßte kein edleres Ziel, was sich einer vorstecken könnte, als das, dem Vaterlande und der eigenen Sprache Musik zu geben.
> Mendelssohn.

So wenig Schillers Jungfrau von Orleans einem gebildeten Deutschen als ein antinationales Drama erscheinen wird, weil der Dichter hier eine französische Heldin verherrlicht hat, ebenso wenig kann man Wagners Meistersinger des Stoffgebiets halber, dem die Handlung entnommen ist, als ein spezifisch deutsches Werk bezeichnen. Denn das Stoffliche ist im Kunstwerk stets von untergeordneter Bedeutung. Wäre dem nicht so, dann müßte man z. B. Bizets Carmen, d'Alberts Tiefland und Hugo Wolfs Corregidor als „spanische" Opern gelten lassen, und hiergegen würde jeder urteilsfähige Spanier energisch protestieren. Wer je in Madrid, Sevilla oder Barcelona einer Carmen-Aufführung beigewohnt hat, wird immer wieder derselben Meinung begegnet sein: „muy bonito, pero muy francés" („sehr hübsch, aber sehr französisch"), und dieses Urteil bezieht sich mindestens ebenso sehr auf die Handlung wie auf die Musik.

Wenn also Schillers Jungfrau von Orleans und Wagners Meistersinger dem Deutschen und mehr noch dem Ausländer tatsächlich spezifisch deutsch erscheinen, so beruht dies nur darauf, daß ihre Schöpfer eben Deutsche waren, deutsche Erziehung genossen hatten und mit ihrer ganzen Persönlichkeit fest im deutschen Boden wurzelten. Kein Wunder, daß infolgedessen deutscher Geist aus ihren Schöpfungen spricht.

Sieht man von tendenziösen Werken ab, die ja, streng genommen, außerhalb der Kunst stehen, so kann man von „nationaler" Kunst immer nur insofern sprechen, als jedes echte Kunstwerk bodenständig ist und nicht allein den Stempel der Persönlichkeit trägt, die es schuf, sondern ebenso sehr den Charakter des Volkes und Landes (mit seiner ganzen Kultur), dem es entstammt. Ob der Inhalt eines Werkes „national" sei oder nicht, ist für die künstlerische Beurteilung nebensächlich; inwieweit seine Art, sein Geist nationale Besonderheiten wiederspiegeln, wird dafür um so sorgfältiger zu prüfen sein. Bemerkbar ist die nationale Eigenart mehr oder weniger in jedem Kunstwerk. Selbst der Weltbürger Goethe war immer und überall zunächst goethisch, dann deutsch. Und sein Weltbürgertum ist im Grunde nicht anders gewesen als das aller großen Künstler. Weil es sich nämlich in der Kunst letzten Endes immer nur um das Allgemein-Menschliche handelt, wird das Wesentliche eines jeden echten Kunstwerks in aller Welt ohne weiteres verstanden, kann es für Kunstschöpfungen keine Landesgrenzen und keine nationalen Beschränkungen geben. Darüber war sich Goethe klarer als etwa Wagner, und deshalb gilt er als Weltbürger, Wagner dagegen als Nationalist. (Was im Grunde garnichts besagt.)

Hieraus ergibt sich nun eine sehr einfache, trotzdem aber bis heute nicht genügend beachtete Tatsache: Wenngleich die Kunst sich „an Alle" wendet und kein Vaterland hat, der Künstler hat eins: Vergißt er dies, so werden seine Werke weder in der Heimat festen Fuß fassen noch eine Weltgeltung erlangen. Gewiß ist jede echte, tiefe Kunst von übernationaler Bedeutung; aber ein Künstler, der bewußt internationale Kunst zu schaffen sucht, entwurzelt sein Schaffen und wird deshalb weder Blumen noch Früchte auf den internationalen Markt bringen können, sondern nur trockenes Holz.

Shakespeares Dramen haben für alle Welt die gleiche Bedeutung; immerhin hat sie Shakespeare als Engländer für Engländer geschrieben. Hätte er internationale Kunst schaffen wollen, so wäre keines seiner Meisterwerke entstanden, zum mindesten keins so geworden, wie es ist. Selbst wenn Shakespeare nicht der Verfasser der Shakespeareschen Dramen sein sollte, so könnte

man es sich nicht einmal vorstellen, daß ein Nichtengländer, ein Internationalist, sie geschrieben habe.

Wenngleich also jede echte Kunst bodenständig ist, so hat sie doch andererseits das natürliche und notwendige Bestreben, vom Boden wegzukommen, sich frei zu entfalten. Ihre Wurzeln müssen irgendwo fest verankert ruhen, aber ihre Krone strebt zum Himmel empor, und der ist „international". (So ungemütlich es auch manchem Franzosen erscheinen mag, dereinst im Himmel mit Deutschen zusammenzutreffen.)

Alle nationalen Ideale sind direkt oder indirekt auf Sondervorteile für eine bestimmte Menschengruppe gerichtet und suchen dieser ohne Rücksicht auf die anderen Menschengruppen zu dienen. Die künstlerischen Ideale dagegen gehen aus den seelischen Bedürfnissen der gesamten Menschheit hervor und dienen den gemeinsamen Interessen aller ohne jeden Unterschied. Folglich muß das Schaffen des echten Künstlers *doch* eine internationale, oder wenigstens übernationale Richtung aufweisen? Eine internationale *Richtung* gewiß nicht, wohl aber eine übernationale *Bedeutung*, und die erhält es ganz von selbst, ohne Zutun des Künstlers, wenn die allgemein-menschlichen Werte in den Vordergrund treten.

Ein gutes Beispiel hiefür bildet Edvard Grieg. Seine Musik hat eine bewußt nationale Richtung. Norwegische Musik wollte er machen, norwegische Natur besingen, norwegische Dichtungen durch seine Vertonung verschönen, norwegische Sagen und Heldengestalten verherrlichen, Norwegens Ruhm in aller Welt verkünden. Gewiß. Aber wie kam es denn, daß man nicht in aller Welt die Achseln zuckte über dieses seltsame Beginnen? Warum sagte man sich nicht einfach: Mag er doch; *was geht das alles uns Nichtnorweger an?* Die Antwort ist sehr leicht zu geben: Weil in einem großen Künstler das Persönliche wie das Nationale *unbewußt* stets zum *Allgemeingültigen* wird. Auch der größte Künstler kann immer nur *seine* Freuden, *seine* Leiden, *seine* besonderen Hoffnungen, Wünsche und Befürchtungen zum Ausdruck bringen; aber sie finden in ihm, wenn er zu den Berufenen gehört, ganz von selbst einen so überpersönlichen Ausdruck, daß die anderen *ihre* Freuden, *ihre* Leiden, *ihre* besonderen Hoffnungen, Wünsche und Befürchtungen in den seinen wiederfinden. Spielt ein Deut-

scher Griegs „Waldesstille", so denkt er an seinen deutschen Wald, singt eine Spanierin Griegs Liebeslieder, so denkt sie an ihre Liebe, spielt ein Engländer Griegs „Vaterländisches Lied", so wird sein Nationalstolz wach, und selbst die tanzfrohe Jugend aller Länder denkt beim „Springtanz" oder „Halling"' an ihre Tänze, die entweder „so ähnlich" oder „so ganz anders"' sind, die aber die gleichen Empfindungen in ihnen auslösen. Da ist es nun freilich schade, daß so mancher Schriftsteller im Schweiße seines Angesichts eine Unzahl Reisebücher studiert hat, um seinen Lesern dann das schöne Norwegen zu schildern, das er nie mit eigenen Augen sah. Sein Zweck war: die Leser sollten Griegs Musik durch diese Schilderungen besser „verstehen" lernen. Und sie hatten doch alles schon vorher verstanden, so gut, wie sie es besser garnicht verstehen konnten. Wir wollen bescheidentlich ein ganz kleines Beispiel betrachten: Muß man einen norwegischen Bach beschreiben, damit man Griegs Klavierstück „Bächlein" verstehe? In der Musik sieht so ein norwegischer Bach nicht anders aus als ein französischer, spanischer oder russischer; weil man nicht einen bestimmten Bach musikalisch malen, sondern nur eine Art Rauschen in Tönen wiedergeben kann. Wie so ein Bächlein rauscht, das macht allerdings jeder Komponist anders, selbst wenn zehn Komponisten denselben Bach musikalisch malen würden. So hat denn Griegs Bächlein in der Tat sehr viel mehr von Grieg als von Norwegen.

Handelt es sich nicht um Naturschilderungen, sondern um die Wiedergabe menschlicher Empfindungen und Leidenschaften, so spielt das spezifisch Norwegische, das Nationale, natürlich noch viel weniger eine irgendwie bedeutsame Rolle; vielmehr bildet hier der persönliche Ausdruck wie überall den Hauptreiz, und andererseits macht es erst die (unbewußte) Ausweitung des Persönlichen zum Überpersönlichen dem Hörer möglich, seine eigenen Empfindungen und Leidenschaften in verklärter Form herauszuhören und so sein Leben von allen Schlacken gereinigt nochmals innerlich zu erleben. Die Erhebung des Gemüts und die Veredlung des Empfindens, die der Hörer dabei erfährt, bildet die Verwirklichung des idealen Zweckes der künstlerischen Tätigkeit. Sie kann nicht bewußt erstrebt werden, weil die Erhöhung des Persön-

lichen zum Überpersönlichen jedesmal ein Hinauswachsen des Künstlers über sich selbst bedeutet. Wie man das im einzelnen benennen mag, künstlerische Inspiration, göttliche Eingebung, schöpferischer Instinkt oder dergl., ist gleichgültig. Die Hauptsache bleibt, ob wir uns in einem Kunstwerk wiederfinden, ob wir in ihm unsere seelischen Erschütterungen nochmals durchleben, und ob es uns dann zugleich von ihnen zu erlösen vermag. Wo sich dies ereignet, da ist höchste, edelste Kunst; mag es sich um ein kurzes Klavierstück oder um eine abendfüllende Symphonie handeln. Die musikalische Kunst lediglich nach der Form zu bewerten oder gar mit der Elle zu messen, ist töricht, ja unwürdig. Eine derartige Kunstbetrachtung, wie sie leider oft von kenntnisreichen und schreibgewandten, aber im Grunde unkünstlerischen Gehirnmenschen angestellt wird, hat Grieg zu einem Komponisten zweiten Ranges zu stempeln versucht. Und immer wieder wird als Begründung die stereotype Wendung wiederholt, Grieg habe nur die kleinen Formen beherrscht. Wobei man vergißt, daß manche kleinen Geister mit den großen Formen überraschend gut fertig werden. Beherrschung der großen Formen und künstlerische Größe sind keineswegs dasselbe. Auch die kleinste musikalische Form kann die allergrößten und -tiefsten musikalischen Gedanken und Empfindungen umschließen. Andererseits braucht man nur an Beethovens achte Symphonie zu denken, um zu erkennen, daß zuweilen selbst in großen Formen ein recht bescheidenes Maß von musikalischen Gedanken enthalten ist. (Von keineswegs tiefsinnigen musikalischen Gedanken.) Wir wollen hier zunächst gar kein Urteil über Griegs Musik fällen, kein günstiges und kein ungünstiges. Doch müssen gewisse Vorurteile beseitigt und gewisse allgemeine Erkenntnisse gewonnen werden, bevor eine gerechte Beurteilung seines Schaffens überhaupt möglich ist. Grieg war Lyriker, nicht Epiker und nicht Dramatiker; er hat also (mit einigen bedeutsamen Ausnahmen) musikalische Gedichte gemacht, aber keine musikalischen Epen, Dramen oder Romane verfaßt. Auch die Verfechter einer rein formalen Ästhetik (unter den Künstlern sind sie selten, unter den Kunstschriftstellern dafür um so zahlreicher) werden zugeben müssen, daß man von einem Gedicht nicht die Länge eines Epos oder eines Dramas erwarten kann, und daß kein Dichter bloß des-

halb minderwertig ist, weil er mit wenigen Ausnahmen nichts anderes als Gedichte geschrieben hat.

Wir müssen schon an dem Vergleich mit der Dichtkunst festhalten, wenn wir den zweiten, gewichtigeren, Vorwurf verstehen wollen, den man vielfach gegen die Griegsche Musik erhebt: sie sei „dialektisch". Das heißt: Grieg habe norwegisch komponiert, sich also nicht der musikalischen Weltsprache bedient; und da das Norwegische im Reich der allumfassenden Musik nur als eine Art „Dialekt" bezeichnet werden könne, so sei Grieg wie Klaus Groth oder Fritz Reuter ein Dialekt-Dichter, ein Künstler zweiten Ranges. Da ist nun zunächst zu bemerken, daß es gar keine musikalische Weltsprache gibt, und daß eine solche, wenn sie je erfunden würde, keinen höheren künstlerischen Wert haben könnte als Volapük oder Esperanto. (Bekanntlich hat sich bisher kein einziger großer Dichter einer dieser beiden künstlichen Weltsprachen bedient.) Wir Deutschen sind in der Musik etwas anmaßend und betrachten unsere musikalische Weltsprache mit derselben Selbstverständlichkeit als musikalische Weltsprache, mit der der Engländer sein Englisch als internationales Verständigungsmittel ansieht. Wir finden es überaus komisch, wenn sich ein Engländer im fremden Lande darüber wundert, daß nicht alle Leute englisch sprechen; aber ist es nicht ebenso komisch, wenn wir immer wieder in unseren Musikbüchern den Italienern und Franzosen erklären, daß ihre musikalische Sprache anders als die unsere sei und ihre musikalischen Werke somit keinen so großen Wert wie die unsrigen beanspruchen könnten? Bisher vergaß man dabei, daß Gluck ohne Frankreich, Händel und Mozart ohne Italien, Bach ohne Italien und Frankreich gar nicht denkbar wären, daß unsere musikalische Sprache sich also aus anderen musikalischen Sprachen entwickelt und erst sehr spät zu etwas völlig Eigenem ausgestaltet hat. Über diese merkwürdige Tatsache haben sich dann seit der glorreichen deutschen Revolution manche anpassungsfähigen Leute den Kopf zerbrochen und sind schließlich zu dem Resultat gekommen: unsere Klassiker hätten eine musikalische Weltsprache gesprochen, die ihnen nachfolgenden Romantiker aber leider eine nationale Sprache (was eine der Ursachen des Weltkrieges gewesen sei), und in Zukunft müßten wir auf alle Fälle wieder zu einer internationalen musikalischen Sprache zurückkehren.

Wir würden dann nicht mehr unangenehm auffallen und könnten auf diese Weise gute Geschäfte machen. (Dificile est, satiram non scribere.) Damit fiele der arme Grieg natürlich ganz unter den Tisch; denn wenn wir Deutschen in der Musik nicht deutsch reden dürfen, wie könnte sich dann ein Norweger ungestraft erlauben, norwegische Musik zu machen? Nun, er hat es doch getan und ist damit einer der bekanntesten, ja beliebtesten Komponisten in aller Welt geworden. Neben ihm sind z. B. Schumann und Wagner überall heimisch, trotz ihrer urdeutschen musikalischen Sprache.

Schön. Aber wie steht es mit Beethoven? Seine musikalische Ausdrucksweise ist doch gleich der aller Klassiker international? Wäre dies richtig, so wäre es sehr seltsam, daß eine Beethovensche Symphonie in Spanien, Italien, England oder Frankreich so ganz anders klingt als in Deutschland. Es gibt auch in diesen Ländern vortreffliche Orchester und vortreffliche Dirigenten, die sich redlich um Beethovens Stil mühen. Aber sie können halt nicht anders: der Italiener übersetzt Beethoven ins Italienische, der Spanier ins Spanische, der Franzose ins Französische und der Engländer ins Unmögliche. Folglich muß auch Beethoven in seiner Musik wohl deutsch gesprochen haben. —

Jeder große Künstler spricht zunächst die Sprache des Landes, in dem er aufwuchs, sodann seine eigene Sprache, und außerdem noch eine, die alle Welt versteht. Wie er diese drei verschiedenen Sprachen zu einer einzigen, einheitlichen verschmilzt, das ist sein Geheimnis. Gelingt einem Künstler diese Verschmelzung nicht, fehlt seinen Werken der persönliche Ausdruck, oder das Bodenständige, oder die allgemein-menschliche Bedeutung, dann freilich ist seine Kunst etwas Unfertiges, Halbes, Kleines, Künstliches, und wird bald wieder verschwinden.

Grieg hat einige Werke geschrieben, in denen das Nationale auf Kosten des Persönlichen und Allgemein-Menschlichen in den Vordergrund tritt; andere, die wenig Persönlichkeitswert haben, unreif oder unselbständig sind; andere, in denen er von sich und seinem Lande spricht, ohne denen etwas zu sagen, die für ihn und sein Land kein tieferes Interesse haben (dazu ist ja niemand verpflichtet). Alle diese Werke werden untergehen. Früher oder später. Einige davon waren von Anbeginn her lebensschwach, andere sind

bereits mit Recht vergessen. Bleiben aber wird von seiner Musik alles, was „griegisch“, norwegisch und allgemein-menschlich zugleich ist. Nicht allzu viel . . . Aber doch übergenug für einen vollen, bunten Strauß; für einen vollen Strauß herrlicher, farbenprächtiger Blumen. Wenn er mit dem an der Himmelspforte Einlaß begehrt, so werden die Englein vergnügt herbeieilen, um ihm seinen großen grauen Regenschirm, sein Mäntelchen und seine gewaltigen Gummischuhe abzunehmen. Und Hand in Hand mit ihnen wird er dann in lustigem Reigen, strahlenden Auges, seinen Einzug halten, jubelnd begrüßt von Schumann, Chopin, Tschaikowsky und all den andern nationalen Romantikern, die da droben mit den großen Klassikern auf Du und Du stehen und gar nicht zu berücksichtigen scheinen, daß sie als „zweitklassige“ Komponisten doch eigentlich nur eine zweitklassige Seligkeit beanspruchen dürften. Währenddem harren draußen die Unzulänglichen, die Internationalisten, mit ihren Makart-Bouquets aus bunten Papierblumen erstaunt und indigniert der Dinge, die da kommen sollen.

GRIEGS STIL

> Daß in einer guten Melodie etwas seyn müsse, ein ich weiß nicht was, welches, so zu reden, die gantze Welt kennet: so ist hiemit gar nicht gesagt, daß man nur fein viel abgenutzte Dinge und alte verbrauchte Förmelgen anbringen dürffe; durchaus nicht. Sondern wir meinen vielmehr dieses, daß man nicht gar zu weit mit seinen neu gebackenen Erfindungen fahre, kein Sonderling werde, und darüber seine Melodie nicht nur fremd, sondern auch schwer und verdrießlich mache. J. Mattheson.

> Wie nun aber, über dem arbeiten, meine Sachen überhaupt eben die Gestalt und Manier annehmen, daß sie Mozartisch sind, und nicht in der Manier eines anderen, das wird halt eben zo zugehen, wie daß meine Nase eben so groß und herausgebogen, daß sie Mozartisch und nicht wie bei anderen Leuten geworden ist.
> W. A. Mozart.

Wir haben gesehen, welch hohen Wert für alles künstlerische Verständnis das Sichwiederfinden im Kunstwerk hat, und können

jeden Tag beobachten, wie groß seine praktische Bedeutung ist. Der geradezu fabelhafte Erfolg der modernen Operette und die verhältnismäßig sehr geringe Wirkung ernster Kunst beruhen eben darauf, daß sich die Masse am ehesten in der Sentimentalität und dem seichten Frohsinn anspruchsloser Singspiele wiederfindet, und daß nur wenige Menschen so tiefer Freuden und Leiden fähig sind, um eine Musik zu verstehen, die den Untergrund alles Seins und Werdens mit seiner unendlichen Tragik und seinen verborgenen Seligkeiten aufzuhellen sucht. Es ist also sehr unnötig, sich immer wieder über den schlechten Geschmack der Menge zu entrüsten: Er kann ja garnicht anders sein, als er ist. Darum erscheint auch alle künstlerische Erziehung des Volkes (der Masse, nicht des Einzelnen) als eine sehr problematische Sache. Im besten Falle wird man das Volk langsam an eine Kunst gewöhnen, die über seine geistigen und seelischen Bedürfnisse und Fähigkeiten hinausgeht. Und damit ist garnichts gewonnen. Denn insgeheim, „wenns keiner merkt", kommt dann doch immer — in der Kunst wie in der Liebe — die wahre Natur eines jeden zum Vorschein, und dabei zeigt sichs ganz unzweideutig, daß den allermeisten im Grunde ihres Herzens eine fesche Operettenmusik doch zehnmal lieber ist als die schönste und erhabenste Symphonie. Trotz aller wohlgemeinten „Erziehung zur Kunst".

Dieser Erziehung dienen vor allem die zahlreichen Erläuterungen von Kunstwerken in Programmheften, „Führern", Biographien und sonstigen Büchern über Musik. Wir wollen uns hier mit aller Ehrlichkeit darüber klar werden, was solche Erläuterungen bieten können, und was nicht.

Jeder Leser möge sich seinen Schatz an Erklärungsschriften durchsehen und zunächst einmal all das ausschalten, was ihm selbst als rein phraseologisch, also wertlos erscheint. In vielen Fällen wird dann kaum mehr als ein technischer Kommentar übrig bleiben. Man liest da von Themen und ihrer Verarbeitung, von Modulationen, Durchführungen, Reprisen u. dergl. und erhält dadurch zuweilen ein gutes Bild von dem Aufbau eines Tonwerks. Immerhin ist zu bemerken, daß der Musiker solche Erklärungen zumeist nicht braucht und der Laie sie in der Regel nur halb, manchmal auch gar nicht versteht. Außerdem erfordern sie musikalische Zitate, und deren

Einfügung in den Text verteuert gegenwärtig die Herstellungskosten einer Druckschrift derart, daß man meist auf sie verzichten muß. So ist an Stelle der technischen Erläuterungen allmählich eine poetisierende Ausdeutung getreten. Sie hat den Vorzug allgemeiner Verständlichkeit, hilft aber in der Regel wenig zum Verständnis des Kunstwerkes. Auch der Laie wird ihren Wert richtig einschätzen, wenn er ein halbes Dutzend solcher Ausdeutungen nebeneinander hält. Denn er sieht dann sofort, daß jeder Verfasser seine eigene poetische Idee hat, die er dem Werke unterlegt, und für die er den armen Komponisten verantwortlich macht. Es kann halt jeder nur sich selbst im Kunstwerk wiederfinden, und die Verwechslung seiner Eindrücke mit dem Ausdruckswillen des Komponisten ist daher ganz natürlich. Man wird also die Aufrichtigkeit der Verfasser selten in Frage stellen können; nur dürften subjektive Erkenntnisse niemals als objektive Tatsachen hingestellt werden.

Technische Erläuterungen sind notwendig, wenn man überhaupt etwas Wesentliches über ein musikalisches Kunstwerk sagen will. Möglich aber sind sie nur dann, wenn ein gewisses Maß von Kenntnissen und ein Vertrautsein mit den Fachausdrücken beim Leser vorausgesetzt werden kann. Auch das Streben nach leichtester Verständlichkeit hat seine gegebenen Grenzen, die innegehalten werden müssen, wenn die Erläuterung Wert haben und nicht zu leerem Geschwätz herabsinken soll. Alle technischen Erläuterungen sind nun freilich einseitig und müssen deshalb durch eine Erklärung des Kunstwerks „von innen heraus“ ergänzt werden. Hierzu bedarf es der sorgsamsten Einfühlung, aus der dann eine gefühlsmäßige Ausdeutung erwächst. Auch dieser wird, wie der poetisierenden Erklärung, stets etwas Subjektives anhaften. Aber sie hat doch eine größere Wahrscheinlichkeit, dem Geiste des Kunstwerks gerecht zu werden, als jenes mehr oder minder willkürliche Hineinphantasieren von allerhand poetischen Ideen, — über das sich Brahms einmal lustig machte, als er bei der Lektüre eines Programmheftes ausrief: „Herrgott, was ich da wieder für eine geistreiche Musik geschrieben habe.“ Bei alledem wollen wir nicht vergessen, daß die Wiedergabe von Gedanken und Ideen in der Tonsprache mindestens ebenso unvollkommen ist wie die Wiedergabe von Empfindungen in der Wortsprache. Hierauf beruht ja die Möglichkeit

und der künstlerische Wert einer Verbindung beider Künste im Lied, Melodrama, Chorwerk und in der Oper. Wenn wir uns daher bei einer nicht auf den ersten Blick verständlichen Dichtung fragen, was sich der Dichter dabei gedacht habe, so muß die Frage bei einem nicht ohne weiteres verständlichen Tonwerk ganz anders lauten, nämlich: Was hat der Komponist dabei empfunden? Der Laie glaubt so oft, er verstünde nichts von Musik, weil er hinter den Tönen einen geheimen Sinn vermutet, den nur der Fachmann zu enträtseln vermöge, während er selbst zwar tausendfältige Gefühlseindrücke habe, aber doch nicht sagen könne, was in so einem Musikstück eigentlich „drinstehe". Diese Unsicherheit und Unklarheit bringt oft gerade den, der Musik sehr stark empfindet, zur Verzweiflung. Ihm zum Troste sei verraten, was alle Auguren wissen, aber (um ihren Nimbus zu wahren) gern verschweigen: Musik hat gar keinen geheimen Sinn, den man ohne Fachstudium nicht versteht. Jeder, der überhaupt etwas beim Anhören von Musik empfindet, versteht auch etwas davon. Ein vollkommenes Verstehen ist allerdings sehr schwer, weil es eine restlose Einfühlung, eine vollkommene gefühlsmäßige Hingabe an das Kunstwerk voraussetzt. Wo diese stattfindet, wo bei jedem Ton die Seele des Hörers mitschwingt, da wird das Tonwerk erlebt und restlos verstanden, auch wenn der Hörer „nichts weiß von der Tabulatur".

Hierdurch erklärt sich andererseits, warum so viele ältere Kritiker bei der Beurteilung von neuerer Musik danebengehauen und selbst ein Genie wie Wagner Jahrzehnte lang „verrissen" haben: sie „verstanden" nichts mehr, weil ihr Empfinden allmählich stumpf geworden war. Mit dem Intellekt allein kann man einem Tonwerk nun mal nicht beikommen. Das Publikum, das stets sein Empfinden sprechen läßt, irrt überhaupt bei der Beurteilung von produktiven Leistungen weit seltener als die Fachkritik. Es hat in der Regel den richtigen „Instinkt".

So gewiß jeder Mensch ein natürliches Rechtsempfinden in sich trägt und kein Jurist zu sein braucht, um Recht von Unrecht zu unterscheiden, so gewiß hat jeder Mensch auch ein natürliches Empfinden für die Schönheit in Natur und Kunst. Er bedarf also im Grunde keiner fachmännischen Aufklärung darüber, was er als schön zu empfinden habe und was nicht. Aber in der Kunst wie

in der Natur liegen nicht alle Schönheiten an der Straße; zu den meisten muß man sich erst hinfinden, und da dies rein zufällig nur selten geschehen wird, ist die Begleitung eines andern nützlich, der — wie man sagt — „schon mal da war". Natürlich kann es sich nicht um Schönheiten handeln, die Baedeker-Naturen mit einem oder zwei Sternchen auszeichnen würden, denn keine von denen liegt ja weitab von der Straße. Auch bei Grieg gibt es sehr viele Schönheiten, die schnell und leicht auf bequemen Wegen zu erreichen sind, und eben deshalb hat ja seine Musik nicht nur bei den Musikkennern einen so großen Erfolg gehabt.

Wir wollen also nur beiläufig darauf hinweisen, wie melodisch und prägnant alle seine Themen sind, wie sehr deren Wirkung durch eine farbenprächtige, niemals banale Harmonik unterstützt wird, welch frisches Leben die immer klare, immer abwechslungsreiche Rhythmik in seine Musik hineinträgt und welche Erleichterung für das Verständnis seine übersichtliche, meist symmetrische Formgebung bildet. Rein äußerlich kommt noch hinzu, daß fast alle seine Werke ziemlich leicht spielbar sind und daß zahlreiche Wiederholungen kleiner, in sich abgeschlossener Teile die Einprägung wesentlich erleichtern. Man muß aber nicht glauben, Meister Grieg habe mit diesen Wiederholungen didaktische Zwecke verfolgt. Vielmehr gleicht er dem Mann aus dem Volke, der alles etwas umständlich ausdrückt, weil er selbst an dem, was er erzählt, eine solche Freude hat, daß er meint, es einmal zu sagen genüge nicht. (Wir finden eine ähnliche Weitschweifigkeit auch in der älteren romanischen Prosaliteratur.) Nebenbei sei hier bemerkt, daß man mit Hilfe der in der Musik üblichen Wiederholungszeichen Griegs Werke leicht auf die Hälfte, vielleicht sogar auf ein Drittel des Umfangs bringen könnte, den sie im Druck einnehmen, und damit würde viel für ihre Verbilligung, also auch für ihre weitere Verbreitung getan.

Grieg hat ein ganz festes Kompositionsschema, das er fast überall anwendet:

a — b — a

Gefällt ihm etwas besonders gut, so erweitert er das Schema:

a — b — a — b — a

Eine eigentliche Entwicklung findet sich fast nirgends, sodaß man seine Formgebung beinahe ein wenig altmodisch nennen kann.

Schlimmer ist, daß der Teil b oft in gar keinen inneren Beziehungen zum Teil a steht. Wenn man irgendeinen kleinen musikalischen Satz an irgendeinen andern anfügt und danach den ersten Satz wiederholt, so entsteht zwar eine symmetrische Form, aber keineswegs ein Kunstwerk, denn es fehlt dann dem Ganzen die Hauptsache, nämlich die innere Einheit. Gewiß soll der Teil b zum Teil a stets kontrastieren, aber man darf doch nicht einfach zwei ganz heterogene Sätze zusammenleimen, weil jeder für sich zu kurz wäre, um ein selbständiges Musikstück zu bilden.

Es wird erzählt, Grieg habe immer nur kurze Zeit mit Interesse zugehört, wenn jemand einen längeren Vortrag hielt, und seine Gedanken sehr bald spazieren gehen lassen. Schon seine Lehrer sollen über seinen „Mangel an Aufmerksamkeit" geklagt haben. Dieses beständige Abschweifen ist fast immer ein Zeichen von Nervenschwäche und weder Kindern auszutreiben, noch bei Erwachsenen auf irgendeine Weise zu beseitigen. Wer so veranlagt ist, kann niemals „bei der Stange bleiben", er gibt sich jedem neuen Reize hin, läßt seine Gedanken unablässig kommen und gehen und hat gar nicht die Kraft, sich längere Zeit auf einen Gegenstand zu konzentrieren. Vielleicht ist dies der Hauptgrund dafür, daß Grieg mit Vorliebe einen Einfall an den andern reiht, statt ein Musikstück organisch zu gestalten. Bringt er nicht immer wieder etwas Neues, so wiederholt er einfach das bereits Gesagte, um eine formale Abrundung zu erzielen. Dadurch ist etwas Potpourriartiges in viele seiner Kompositionen hineingekommen, das ihre Wirkung auf die große Masse gewiß eher gefördert als beeinträchtigt hat, aber ihren künstlerischen Wert doch wesentlich herabsetzt. Man kann sich auch der Erkenntnis nicht verschließen, daß Grieg, ganz abgesehen von seiner nervösen Unrast, die musikalische Formentechnik überhaupt nicht methodisch gelernt und daher nur sehr unzulänglich beherrscht hat. Und das ist um so bedauerlicher, als in der Melodik und Harmonik zwar das Beste und Wichtigste überhaupt nicht erlernt werden kann, in der Formenlehre aber beinahe alles. Grieg selbst hat diesen Mangel wohl niemals empfunden und daher auch gar keinen Versuch gemacht ihm abzuhelfen; denn es war ihm stets sehr viel weniger daran gelegen, einen Einfall kunstvoll fortzuspinnen, als möglichst viel gute Einfälle zu haben.

Ein Klassizist wollte er nicht sein, auf die Architektur seiner Werke legte er wenig Wert, vielmehr galt ihm als echtem Romantiker der in sich abgeschlossene Einfall durchaus als die Hauptsache.

In Beethovens Skizzenbüchern zeigt sich immer wieder das Bestreben, einen Einfall so lange zu verändern, bis er die zum Ausspinnen am meisten geeignete Form gefunden hat. Den klassischen Meistern kam es vor allem auf den Verlauf eines Tonstücks an, der Einfall an und für sich galt ihnen keineswegs als das Wichtigste. Darum nahm sich ja Beethoven sein Eroica-Thema ganz sorglos von Mozart; warum auch nicht? War ihm denn dieses Mozartsche Thema mehr als geeignetes Material für seinen Wunderbau? Gewiß nicht. Es wäre ihm, dem großen Baumeister, nie eingefallen, seine ganze Kraft auf die Erschaffung von neuem Baumaterial zu verwenden.

Ganz anders dachten und schufen die Romantiker. Sie übernahmen gewissermaßen die Innendekoration, die innere Ausgestaltung und Ausschmückung der von den Klassikern aufgeführten Bauten. Dabei konnten sie ihrer Phantasie freien Lauf lassen, ihren Sinn für Farbeneffekte, Stimmungsreize und dekorative Wirkungen offenbaren und zugleich jenen Zauber wohligster Intimität schaffen, nach dem sie sich sehnten. Im Bereich ihrer Kunst ist der Einfall keineswegs Material, sondern das eigentlich Wertvolle, in Form und Farbe Gegebene, nach dem sich alles andere richtet, um den sich alles andere zwanglos gruppiert. Der Klassiker gestaltet, er vertritt das männliche Prinzip in der Musik; dem Romantiker dagegen eignet das weibliche Element: er gebiert. Nicht das fertige Werk natürlich, sondern den musikalischen Einfall, aus dem sich dann das Kunstwerk gleichsam „von selbst" entwickelt. So und nicht anders hat auch Grieg komponiert. Die Schönheiten seiner Werke beruhen also immer auf melodischen, harmonischen oder rhythmischen Einzelheiten, auf malerischen Wirkungen, kunstvollen Kombinationen und dergleichen; niemals ist es der Aufbau des Ganzen, der zur Bewunderung hinreißt. Der schaffende Künstler wird sich wohl stets für die eine oder die andere der beiden Kompositionsarten entscheiden müssen, und auch der Geschmack des Kunstfreundes mag mehr nach der einen als nach der andern Seite hinneigen; die kritische Betrachtung aber muß die romantische Kompositionsweise als gleichberechtigt neben der architektonischen gel-

ten lassen, denn beide haben zur Entstehung unsterblicher Meisterwerke geführt. Ihre Verschmelzung ist bis heute niemandem völlig geglückt. —

Die Eigenart der Griegschen Harmonik beruht auf dem Bestreben des Meisters, den Akkord aus dem Tone herauswachsen zu lassen. Er vereinigt also gern mehrere Stimmen auf demselben Ton und führt sie dann allmählich mit Halbtonschritten von diesem weg, aus ihm heraus, so daß die Klangformen gleichsam aufblühen, sich nach und nach immer mehr und mehr entfalten. Diese Art der Harmoniebildung ist nicht nur originell, sie spricht zugleich für Griegs große Liebe zur Natur, die er in ihrem Werden nachahmen wollte. Das Herauswachsen eines Klanges aus dem andern sucht er dann weiter durch eine sehr reiche Chromatik und Enharmonik zu fördern, das heißt: wenn bei der Verbindung zweier Akkorde die einzelnen Stimmen in größeren Intervallen fortschreiten, so zerlegt er diese in Halbtonschritte, damit dann der eine Klang ganz sanft in den andern hineingleitet. Diese Halbtonschritte sind natürlich in der Regel harmoniefremd und wirken daher an und für sich dissonierend; aber da sie in eine neue Harmonie hineinführen, so entsteht nichts anderes als ein unablässiger Wechsel zwischen Spannung und Lösung und damit pulsierendes Leben. Ständige Folgen reiner Harmonie erwecken ein Gefühl des Leblosen, Ewigruhenden, Toten; und das unablässige Aneinanderreihen von Dissonanzen, die sich niemals auflösen, erzeugt wohl eine fieberhafte Unruhe, aber auch weiter nichts. Eine Kette von ungelösten Dissonanzen ist wie im Leben eine Reihe von unglücklichen Zufällen, also vielleicht sehr traurig, oder mindestens sehr ärgerlich, aber keineswegs tragisch. Zum Begriff des Tragischen gehört zunächst einmal, daß die Sache überhaupt einen Sinn habe. Daß nicht bloße Zufälligkeiten ein Schicksal bestimmen. Unerwartet eintretende und ungelöste Dissonanzen sind aber vollkommen sinnlos; sie martern die unschuldigen Ohren, ohne ihnen zu sagen, warum und zu welchem Zweck. Daher hat die neueste Musik so wenig Glück, wenn sie einen tragischen Helden schildern will; es schaut immer nur ein armer Pechvogel aus der kakophonischen Flut. Grieg verschmäht gelegentlich selbst die allerschärfsten Dissonanzen nicht; aber man sieht sie kommen und gehen; und kann daher auch immer

unterscheiden, ob richtig oder falsch gespielt wird, was bei einer ununterbrochenen Folge verschiedenartiger Dissonanzen oft völlig unmöglich ist.

Weiter sind in Griegs Harmonik noch die vom Dudelsack herkommenden Effekte von Bedeutung, so z. B. die „Brummer“ oder „Dröhnbässe“. Man bezeichnet damit einen oder zwei Baßtöne, die ein Musikstück längere Zeit begleiten (und in der Harmonielehre „Orgelpunkte“ genannt werden); ihre Wirkung beruht auf ihrer Gegensätzlichkeit zu den Harmonien, um die sie sich nicht im mindesten kümmern, bis sie dann schließlich mit der Schlußharmonie zu einer Einheit verschmelzen. In der Volksmusik entstehen solche „Brummer“ oft unfreiwillig. Es hat gewiß jeder schon einmal eine Dorfkapelle gehört, bei der der Bassist manchmal nicht weiß, was er spielen soll, und deshalb seelenruhig denselben Ton immer wieder herauf- und herunterstreicht. Die Dorfkapellen in Norwegen kennen wie bei uns zumeist keine Noten, das Verharren auf einem Ton beschränkt sich daher nicht immer auf den Bassisten, sondern ist zeitweise auch bei den anderen Musikern beliebt. Auf diese Weise entstehen „liegende Stimmen“, die manchmal von höchst fataler Wirkung sind. Grieg hat sie zuweilen mit gutem Humor verwandt.

In der Wahl von Moll- und Dur-Akkorden, also von Dreiklängen mit kleiner oder großer Terz, verfährt Grieg sehr frei und erzielt dadurch oft sehr überraschende, allerdings nicht immer hinreichend motivierte Effekte. Oft verwendet er nur um des aparten Reizes willen in Dur eine Moll-Dominante (also z. B. die Klangfolge g — d^1 — g^1 — b^1, c^1 — e^1 — g^1 — c^2) und in Moll eine Dur-Unterdominante (z. B. d^1 — a^1 — d^2 — fis^2, a — a^1 — c^2 — e^2). Er erreicht damit Wirkungen, die denen der alten Kirchentonarten ähnlich sind. Der archaistisch-feierliche Eindruck solcher Harmonieverbindungen wird oft noch erhöht durch Sequenzen mit gebundenen Vorhalten und andere in der Kirchenmusik übliche Besonderheiten.

Den meisten Menschen bleibt im späteren Leben nicht viel von ihrer Kinderfrömmigkeit. Aber wenn sie gelegentlich kirchliche Musik hören, so umfängt sie immer wieder eine seltsam-weiche Stimmung, und Erinnerungen an ihre Jugend steigen halb unbewußt in ihnen auf. Dieselbe Stimmung erwecken manche Kompositionen Griegs, nur daß sich der Hörer nicht darüber klar wird, woher sie kommt. —

In der **Melodik** Griegs ist zweierlei besonders bemerkenswert: Aus der Volksmusik seines Landes hat er die Gewohnheit übernommen, den Leitton (h in C-dur) nicht in die Oktave zu führen, sondern abwärts in die Dominante (g) springen zu lassen. Es gibt nur wenige Kompositionen von ihm, die nicht solche Terzensprünge in der Melodie enthalten. Auch die zweite Besonderheit stammt aus der norwegischen Volksmusik; sie besteht darin, die Quarte chromatisch zu erhöhen, um einen Leitton zur Dominante zu gewinnen (also fis statt f in C-dur). Da Grieg in der Regel die allgemein üblichen Harmonien gleichzeitig verwendet, so ergeben sich eigentümliche Querstände und Dissonanzen, deren Berechtigung oft nicht recht einzusehen ist. In der Melodik mag ja ein solcher Leitton zur Dominante als besondere norwegische Eigenart seinen Reiz haben, aber die Harmonik muß dann entsprechend gestaltet werden. In unser übliches Dur oder Moll eingesetzt, wirkt dieser Leitton jedoch als störender Fremdkörper und verdirbt uns daher die Freude an mancher sonst sehr hübschen Komposition. Erst in späteren Werken hat Grieg eine der Eigenart des Leittons zur Dominante angepaßte Harmonik verwandt. Er gewinnt mit dieser melodischen Veränderung die folgenden beiden Tonleitern:

c, d, e, fis, g, a, h, c^1

und a, h, c, dis, e, f, gis, a^1.

Bei der zweiten, der Moll-Tonleiter, ist die zweimalige übermäßige Sekunde (c-dis und f-gis) beachtenswert. Auch die ungarische Tonleiter wird durch zwei übermäßige Sekundenschritte charakterisiert; beide Skalen haben also eine gewisse Verwandtschaft miteinander. Diese Griegsche Moll-Tonleiter findet sich merkwürdigerweise auch in der spanischen Volksmusik; sie scheint hier durch maurische Einflüsse entstanden zu sein. Die Griegsche Dur-Tonleiter wird zuweilen durch das aus dem Moll-Dominantakkord herübergenommene b verändert, hat also noch eine zweite Form:

c, d, e, fis, g, a, b, c^1.

Läßt man diese Skala bei g beginnen, so ist sie mit unserer aufsteigenden melodischen Moll-Tonleiter identisch:

g, a, b, c^1, d^1, e^1, fis^1, g^1.

Nur macht ihre harmonische Verwendung die Unterdominante zur Tonika. Dadurch wird man wieder an die alten Kirchentonarten

erinnert. Dieses Schweben zwischen Klängen aus einer längst versunkenen Zeit und Harmonien modernster Prägung bildet einen der Hauptreize der Griegschen Musik. Sie erhält dadurch etwas Zeitloses, über die Zeiten Hinausragendes; und jedes Ohr entdeckt andere ihm besonders zusagende harmonische Feinheiten. Dies in Verbindung mit ihrer tiefen Innerlichkeit und schlichten Wahrhaftigkeit erklärt uns, warum sie in Moskau, Paris, Venedig, Melbourne und Sevilla auf Ohren und Herzen nicht anders wirkt als bei uns. Nie hat es eine nationale Tonsprache gegeben, die in ihrer reinen Menschlichkeit internationaler gewirkt hätte als diese dem Verständnis eines jeden zugängliche Musik.

HAUSMUSIK

DIE KLAVIERSTÜCKE

Ich betrachte die Musik nicht nur als eine Kunst, das Ohr zu ergötzen, sondern als eins der größten Mittel, das Herz zu bewegen und Empfindungen zu erregen. Chr. W. Gluck.

Die instrumentale Musik ist des Menschen intimster Freund, mehr sogar als Eltern, Geschwister, Freunde usw., bei Leid besonders ist diese Eigenschaft erkennbar. Von allen Instrumenten aber ist es besonders das Klavier, welches diesem am meisten entspricht, daher ich den Klavierunterricht als eine Wohltat für den Menschen betrachte und ihn sogar zwangsmäßig (denn dessen Anfänge sind ganz unerträglicher Natur) in das Erziehungsprogramm aufnehmen möchte. A. Rubinstein.

I.

Wenn wir alle Klavierwerke Griegs, mit Ausnahme seines A-moll-Konzertes, aber mit Einschluß seiner Ballade und seiner E-moll-Sonate zur Hausmusik rechnen, so konstatieren wir damit eigentlich nur eine Tatsache. Denn die wenigen Kompositionen des Meisters, denen man kurze Zeit im Konzertsaal begegnete, sind schon längst wieder aus ihm verschwunden. Nicht allein deshalb, weil sie dem Virtuosen keine hinreichend dankbaren Aufgaben bieten und zur Ausnützung manueller Fähigkeiten allzu wenig Gelegenheit geben, sondern mehr noch aus einem tieferen Grunde: In großen Räumen kommen ihre intimen Reize nicht zur Geltung; die feinen Züge, an denen sie so reich sind, verlieren sich, dafür aber tritt ihr Mangel an Plastik und organischer Entwicklung um so schärfer hervor. Auch ein rein äußerlicher Grund spielt dabei mit: Der Träumer Grieg endet seine Klavierstücke gern mit einem verhauchenden pianissimo, groß angelegte Steigerungen mit einem glanzvollen Finale sind nicht seine Sache; daher beginnt auch der Hörer zu träumen, und der vom ausübenden Künstler begehrte Applaus bleibt aus. Selbst wo einmal ein kräftiger Schluß die Zuhörer zu lautem Beifall aufmuntern könnte, ist die äußere Wirkung nicht mehr stark, weil man nur wiederhört, was man bereits am Anfang, und dann in der Mitte meist noch einmal, vernommen hat.

Schon die vier Stücke op. 1 zeigen trotz kräftiger Akzente im Verlauf der Musik dieses für die äußere Wirkung so nachteilige Hindämmern am Ende. Daß sie gleich dem zweiten Klavierwerke (op. 3) noch ziemlich unselbständig sind, ist leicht begreiflich. Schumann und Mendelssohn, auch Chopin und Gade haben fleißig mitgeholfen, aber doch immerhin Raum genug für ganz individuelle Äußerungen des jungen Komponisten gelassen. Hier und da lugt schon der spätere Grieg hervor, seine Vorliebe für vollklingende Akkorde, für Feinheiten der Stimmführung ist unverkennbar, und nirgends verspürt man die Unsicherheit des Anfängers; aber die üppig wuchernde Chromatik und Enharmonik vermag nicht darüber zu täuschen, daß der junge Komponist mehr paraphrasiert als erfindet und gestaltet. Am charakteristischsten ist seine Behandlung der Dissonanz; man findet sie nicht nur als gelegentliche Würze, als mehr oder minder zufällige Erscheinung im Stimmengewebe, sondern weit öfter als selbständiges Ausdrucksmittel von stärkster Wirkung. So erscheint z. B. am Schluß von op. 1 die verminderte Oktave (dis—d) in einem schmerzvollen Aufschrei; und auch das Schwebende, Zitternde der kleinen Sekunde ist schon erkannt und mit Bewußtsein bei zarten Übergängen verwertet. Der Anfang von op. 1 No. 2 kann als eine Vorahnung der in dem Liede „Ich liebe Dich“ (op. 5) zum Ausdruck gekommenen Stimmung gelten. In diesem tief empfundenen Fantasiestück zeigt sich Griegs Eigenart schon recht stark.

Norwegischer sind seine Klavierstücke op. 3, die er seinem Gönner Benjamin Feddersen gewidmet hat. Das erste dieser „Poetischen Tonbilder“ verrät noch sehr den Einfluß Gades, ist aber dankbar und anmutig; nur paßt der unwirsche Schluß nicht recht zum Ganzen. In Nr. 2 hören wir zum ersten Mal nordische Klänge, verbunden mit einem schönen, ruhig ausströmenden Gesangsthema. Hier findet sich auch schon das für Grieg so charakteristische Nebeneinander von Freude und Schmerz, das später in ständigem Wechsel von Moll und Dur, kleiner und großer Terz, zum Ausdruck kommt. Ganz norwegisch ist dann das fünfte Stück, in dem auch der schon erwähnte charakteristische Sprung vom Leitton zur Quinte hervortritt. Eine echte Volksmelodie ertönt, dazu brummen die berühmten Griegschen Bassquinten, und schließ-

lich klingt dann die Hardanger Bauernfidel mit hinein. Kennt man Grieg noch nicht, so wirkt der Übergang des Themas von der Dur- zur Moll-Form sehr stimmungsvoll; hat man aber schon viele seiner späteren Werke gehört, so erwartet man stets nach vier oder acht Takten den Wechsel des Tongeschlechts, und was anfangs als charakteristische Eigenart empfunden wurde, verliert bald, als Manier erkannt, seinen Reiz.

Die Humoresken op. 6 haben alle einen tanzartigen Charakter; sie erquicken durch ihre Frische wie durch ihre sprudelnde Heiterkeit und sind wohl aus der überschäumenden Freude heraus geboren, die Grieg nach Befreiung von allen akademischen Banden im Bewußtsein seines Eigenwertes empfand. Kleine humorvolle Züge zeigen sich erst bei näherer Betrachtung; so erklingt z. B. in Nr. 1 eine fidele Geigenmusik auf der Dominante, während die Begleitung seelenruhig den Quartsextakkord der Tonika dazu spielt; im Mittelsatz des zweiten Stückes beginnt die Melodie lustig zu hüpfen und kommt dann ins Kugeln, bis ein paar energische Oktaven ihr Halt gebieten (worauf eine kleine Hascherei beginnt), und in Nr. 3 erfolgt nach sorglosem Hineinschlendern in eine „falsche" Tonart mit einem plötzlichen Sprung die Rückkehr zur „richtigen". Solche kleinen Scherze sind so lustig und so ganz ohne Gewaltsamkeiten gemacht, daß man schnell von der Heiterkeit mit angesteckt wird. Beim Vortrag von No. 3 wäre zu beachten, daß die Takte 17—24 etwa doppelt so schnell wie das Vorangegangene zu spielen sind. Zwischen den Noten steht hier „con fuoco"; wir müssen uns daran gewöhnen, daß Ausdrucksbezeichnungen bei Grieg in der Regel zugleich Tempobezeichnungen bedeuten. Es entspricht der deutschen Art, das einmal gewählte Tempo während eines Musikstückes streng beizubehalten (auch wenn der Komponist mehrmals einen Tempowechsel vorschreibt). Davor kann man gerade bei Grieg nicht genug warnen; selbst seine kleinsten Stücke erfordern (mit wenigen Ausnahmen) einen frei rhapsodischen Vortrag, und oft wird man sich dabei auf sein Gefühl verlassen müssen, weil es an genauen Bezeichnungen fehlt. Für den Norweger Grieg war eben vieles selbstverständlich, was uns Deutschen durchaus nicht im Blute liegt. Die einzelnen Töne, aus denen ein Musikstück sich zusammensetzt, bestehen in der Idee

des Komponisten natürlich nicht immer aus Vierteln, Achteln, Sechzehnteln usw., sondern werden in seiner Phantasie oft eine tausendfach abgestufte Geltungsdauer haben. Da es jedoch unmöglich ist, all diese Abstufungen in der Notenschrift zu unterscheiden, so begnügt man sich mit etwa einem Dutzend Typen. Und nur vermöge seines künstlerischen Empfindens kann der ausübende Künstler aus den ungefähren Zeitwerten der Notenschrift die wahre Geltungsdauer jeder einzelnen Note erkennen. (Zu erlernen ist das nicht.) Am Schluß der letzten Humoreske hat Grieg, offenbar absichtlich, eine der schon erwähnten eigenartigen Skalen in aufsteigender Tonfolge erklingen lassen; als harmonisches Fundament ist hier die Unterdominante zu denken, der Grieg die Mollterz gibt, während er in der Skala die Durterz beibehält. Solche Kühnheiten liebt er sehr; auf dem Papier wirken sie zuweilen etwas wunderlich, beim Anhören aber schwindet das anfängliche Befremden.

Die E-moll-Sonate op. 7 trägt im Gegensatz zu den bisherigen Werken heroische Züge. Sehr kernig und kraftvoll ist der erste, ein wenig an Mendelssohn erinnernde Satz. Wie in der F-dur-Symphonie von Brahms, so folgt auch hier ein Thema auf das andere, aber man hat doch nicht den Eindruck der Buntscheckigkeit, weil die Grundstimmung vollkommen gewahrt wird und das Ganze sehr schnell am Hörer vorüberzieht. Im Durchführungsteil des ersten Satzes erscheint das Thema ganz unmotiviert in Dur (Takt 82—85) und kehrt dann sofort wieder zu seiner Mollform zurück; diese Dur-Stelle wirkt überaus störend, ja, man hat in dem ganzen Zusammenhange das Empfinden, falsch zu spielen. Wenn es erlaubt wäre, den Irrtum eines Komponisten ebenso zu berichtigen wie den eines Schriftstellers, so müßte man hier unbedingt die Mollform mit ein paar kräftigen Auslösungszeichen wiederherstellen. Der zweite Teil des Hauptthemas wird dann rhythmisch verändert zu einer zweistimmigen Episode verarbeitet, und die veränderte Form bleibt auch nach Beendigung des Durchführungsteiles bestehen. Hier zeigen sich also Anfänge einer Themen-Entwicklung, wie sie zum ersten Male Vincent d'Indy in seinem symphonischen Werke „Istar“ konsequent durchgeführt hat. Wenn ein Thema am Ende eines Satzes in derselben Form wie zu Anfang er-

scheint, so besagt dies doch wohl, daß die Einwirkungen von Harmonik, Rhythmik und Kontrapunktik, die es im Verlauf eines Tonstückes erlitten hat, spurlos an ihm vorübergegangen sind. An Stelle einer solchen mehr spielerischen Verarbeitung eine Entwicklung zu setzen und das Thema erst am Schluß in seiner definitiven Gestalt erscheinen zu lassen — dieses fruchtbare Prinzip würde vielleicht der fast in Vergessenheit geratenen Sonatenform neues Leben einflößen. Es ist daher schade, daß Grieg über die ersten Schritte auf dem neuen Wege nicht hinausgekommen ist. Der zweite Satz beginnt mit einer hübschen Melodie, aber kaum ist sie verklungen, so folgt ein Schumannsches Intermezzo, an das sich weitere Intermezzi anschließen, und das Ganze zerbröckelt wie ein schlecht gekittetes Mosaikbild. Um eine äußere Steigerung zu bringen, wird die schlichte Anfangsmelodie bei ihrem zweiten Erscheinen bombastisch aufgeputzt, in Meeresrauschen und Sturmgebraus eingehüllt, bis sich dann Schumann wieder zum Wort meldet; den Schluß bilden ein paar schöne, weiche Harmonien. Dieser Satz ist als Ganzes eine arge Mißgeburt. Es folgt eine Art Menuett, im ersten Teil stolz und energisch, im Trio von pastoralem Charakter; fast aphoristisch in der Form, aber doch recht wirkungsvoll. Der letzte Satz leidet im Gegensatz zu dem vorangegangenen unter allzu großer Länge. Charakteristisch ist wie im ersten Satze der Versuch, eine wirkliche Entwicklung zu bringen. Nachdem die anfängliche Erregung vorüber ist, hören wir leise, fromme Klänge, die eine sanfte Melodie tragen. Diese Melodie kehrt dann mit heroischem Charakter wieder und erscheint auch in der strahlenden Schlußapotheose. Grieg verrät uns nicht, wer der Gottesstreiter ist, den er verherrlichen wollte; vielleicht dachte er wie Ibsen im Peer Gynt gar nicht an einen bestimmten Helden, sondern an eine Personifikation des norwegischen Volkes.

Mit dem nächsten Klavierwerk beginnt die Serie der „Lyrischen Stücke“ (op. 12, 38, 43, 47, 54, 57, 62, 65, 68 u. 71). Sie gibt einen vortrefflichen Überblick über Griegs Schaffen, und ihre Vereinigung in einem einzigen Bande war deshalb eine gute Idee des Verlegers. Grieg selbst hat die 66 Stücke — die keineswegs allesamt „lyrisch“ sind — als eine Einheit betrachtet und daher für die letzte Komposition das gleiche Thema gewählt wie für die erste.

Eine kleine Arietta bildet den Anfang; sie hat einen höchst originellen Schluß, nämlich überhaupt keinen. Wir hören eine Spieldose, die immer wieder dasselbe spielt, bis die Uhr abgelaufen ist; immer langsamer erklingt die Musik, und schließlich steht das Werk still. „Mitten drin", leider. Aus der Arietta ist im letzten Stück („Nachklänge") ein Walzer geworden. Und wieder steht das Spielwerk still, während man gern noch weiter zuhören würde. Hatte Grieg an „Webers letzten Gedanken" gedacht, der ja auch ein Walzer war? Mit leiser Selbstironie scheint er sagen zu wollen: Meine Musik hatte eigentlich immer nur ein Thema, das ich unendlich oft variiert habe, ich würde gern noch ein paar neue Variationen schreiben, so heiter, wie mein Leben traurig war, aber nun steht das Uhrwerk still . . . Die Melodie beginnt gerade wieder von vorn; es wäre so schön, ihr noch ein Weilchen zu lauschen . . .

Noch weitere fünf Walzer finden sich in der Sammlung. Der Anfang von op. 12 Nr. 2 wirkt sehr originell, weil die Melodie aus A-dur genommen erscheint, während die Begleitung in A-moll steht. Bedenklicher ist der Anfang des Walzers aus op. 47; hier beginnt die Begleitung mit der Moll-Dominante von E-moll und steigt zur Tonika hinab, während die Melodie sich streng an die aufwärtsführende melodische E-moll-Skala hält. Wir haben infolgedessen cis und c zu gleicher Zeit, was geradezu „hahnebüchen" klingt. Die Worte, die Strauß während einer Probe der „Salome" zu den verblüfften Musikern gesagt haben soll, passen auch hier: „Nur Mut; wenns falsch klingt, ist es richtig." Von Takt 43 an übernimmt der Baß die Melodie in der abwärtsführenden Moll-Skala, während die Begleitung den Dur-Dominantakkord verwendet, was zu einem (auch sehr schönen) Zusammenprall zwischen ais und a führt. Grieg hat in diesem Walzer sein erweitertes Schema (a — b — a — b — a) verwandt, er scheint also große Freude an dem Stück gehabt zu haben. Ganz entzückend ist der Walzer aus op. 57 („Sie tanzt"), während die Valse mélancolique (op. 68) mit ihrem dauernden Verharren auf denselben Tönen und der Verwendung immer gleicher Vorhalte wirklich recht trübselig wirkt. Von den ermüdenden notengetreuen Wiederholungen sollte man mindestens die Hälfte weglassen.

Auch fünf n o r w e g i s c h e Tänze sind unter den „Lyrischen

Stücken". Die beiden Springtänze (op. 38 u. 47) gehören zu den frischesten Kompositionen, sie erfreuen sich auch allgemeiner Beliebtheit. Weit eintöniger wirken die beiden „Halling"-Tänze (op. 38 u. 47); sie sind eigentlich für die altnorwegische Geige (Fele) erdacht, die gleich der Viola d'amore unter den vier Saiten noch vier weitere, leise mitklingende hat. Klaviermäßiger ist ein dritter „Halling"-Tanz aus op. 71, eines der technisch schwierigsten Stücke der Sammlung. Man wird hier an die Schilderung Björnsons in seiner Erzählung „Arne" erinnert: Der Bauernbursch Nils beginnt mit kreuzweise untergeschlagenen Beinen nach Russenart zu tanzen, schnellt dann empor, überschlägt sich in der Luft und stößt dabei mit den Hacken so heftig an die Zimmerdecke, daß der Kalk umherspritzt. Das Stück ist von so prächtiger Rhythmik und so unbändiger Lebenslust, daß es sich auch als Orchesterstück ganz famos machen müßte.

Vier kleine Stücke handeln von Fabelwesen: der „Elfentanz" (op. 12), die „Sylphide" (op. 62), der lustige „Kobold" (op. 71), dessen freches Fratzenschneiden (b in e-dur) sehr ergötzlich ist, und der allbekannte, höchst originelle „Trolltög" op. 54, den die deutsche Ausgabe sehr farblos „Zug der Zwerge" getauft hat.

Aus den Volksweisen und -szenen verdient der Bauernmarsch op. 54 besondere Hervorhebung. In seiner lärmenden Lustigkeit bildet er ein gelungenes Gegenstück zu dem „Halling"-Tanz op. 71. Auch er zieht, wie der „Norwegische Brautzug" (op. 19) und der „Trolltög" am Hörer vorüber, was Gelegenheit zu Steigerungen vom leisesten pp bis zum stärksten ff bietet. Das „Lied des Bauern" op. 65 zeigt eine ähnliche, fast religiöse Stimmung wie der schlichte, innige Gesang „In der Heimat" (op. 43); beide sind vierstimmig gesetzt und offenbar für Streichquartett gedacht. Unter den anderen Heimatstücken findet sich ein sehr fröhliches („Heimwärts" op. 62, mit kühnen harmonischen Rückungen in Takt 29/30 und Takt 33/34) und ein sehr melancholisches („Heimweh" op. 57). Das zweite Stück ist von einer so tiefen Innerlichkeit und einer solchen Kraft des Ausdrucks, sowohl in der melodischen Monotonie des Anfangs wie in der folgenden kanonischen Durchführung des Themas, daß es die größte Bewunderung verdient. Seine Harmonik zeigt die ganze Eigenart Griegs, besonders auch seine Vorliebe für Septimen, und

die Abstufung der Dissonanzen ist von einer so großen Feinfühligkeit, daß wirklich alle Grade und Arten seelischen Schmerzes anklingen. Im Mittelsatz, der sehr schnell und sehr leise gespielt werden muß, ziehen dann Bilder aus der Heimat an dem geistigen Auge des Komponisten vorüber; hier können wir natürlich nicht ganz nachempfinden, was er empfunden haben mag; auch wird uns die dreimalige Wiederholung zu viel, eine zum mindesten könnte fehlen. Fremdartig, und doch wieder ganz natürlich, klingt hier der Leitton zur Quinte. Heimweh spricht auch aus dem „Einsamen Wanderer" (op. 43), einem gleichfalls sehr tief empfundenen Stück; nur wirkt es etwas eintönig mit seinen immer wiederholten schmerzlichen Ausrufen, die allzu viele Cäsuren in der kurzatmigen Melodik bewirken.

Wer eine Auswahl aus den „Lyrischen Stücken" treffen möchte, der sollte die ernsten, die melancholischen wählen; sie gehören ohne Ausnahme zum Besten, was Grieg überhaupt geschrieben hat. Hervorgehoben seien noch die „Entschwundenen Tage" (op. 57) und ihr Gegenstück „Aus jungen Tagen" (op. 65), beide mit wirkungsvollen Steigerungen und einem fröhlichen Mittelteil; ferner „Melancholie" (op. 47) und „Schwermut" (op. 65). Dieses letzte, voll von herbem Trotz und heftigster Verzweiflung, ist vielleicht das härteste Stück Griegs. Zu den schönsten und künstlerisch wertvollsten Kompositionen zählen außerdem „Geheimnis" (op. 57), „Traumgesicht" (op. 62) und „Zu deinen Füßen" (op. 68); drei Liebesgedichte von zauberischer Klangschönheit und zart-innigem Ausdruck. „Publikumslampen" (ein Ausdruck Griegs) sind die beiden reizenden „Wiegenlieder" in op. 38 und 68, die feinsinnige, echt nordische „Erotik" aus op. 43, „Großmutters Menuett" aus op. 68, das ziemlich schwache „Wächterlied" aus op. 12, das mit „Dank" betitelte, wirklich dankbare Stück und die überaus graziöse „Französische Serenade" aus op. 62, endlich der höchst wirkungsvolle „Hochzeitstag auf Troldhaugen" op. 65.

Eine Sonderstellung nehmen die Naturbilder ein, von denen der „Schmetterling" op. 43 wohl das beliebteste ist. Das „Vöglein" aus dem gleichen opus muß ein sehr merkwürdiges Tierchen sein, denn es trillert bald in den höchsten Tönen, bald tief unten im Baß. Der „Sommerabend" op. 71 zählt wohl nicht zu den gelungensten Stücken Griegs, und den etwas tristanischen „Abend im Hoch-

gebirge" werden nur wenige nachempfinden können. Wundervoll und überall seines Erfolges sicher ist dagegen „An den Frühling" op. 43, ein Stück, das leider fast immer viel zu langsam vorgetragen wird. Dieser aus Schmerz und Sehnsucht hervorgegangene Frühling zählt durchaus nicht zu den Allerweltsstücken, wie manche glauben, man muß die feinsinnige Komposition nur zu spielen verstehen. Wer aus seinem Gefühl heraus nicht von selbst das Richtige trifft, der merke sich eine kleine Regel: Wo zwei gleiche Melodienoten rechts und links vom Taktstrich stehen, da ist immer die linke zu betonen und außerdem ein wenig zu dehnen; so hat Grieg selbst die Melodie gespielt. Ganz unerträglich ist es, die Viertel metronomisch herunterzuhämmern und durch streng taktmäßiges Betonen aus diesem überschwenglichen Tonstück einen Walzer zu machen. Noch ein zweites herrliches Naturgedicht gibt es in der Sammlung: „Waldesstille" op. 71. Hier muß die oberste Stimme möglichst zart gesungen werden, während die beiden andern Stimmen leise flüsternd dahinschweben; Dilettanten, die mit allen Fingern nur gleich stark spielen können, sollten sich an diese duftige Klangpoesie nicht heranwagen. Bei den Schlußharmonien verdient die Einschiebung eines F-dur-Klanges zwischen zwei H-dur-Akkorde besondere Beachtung. Wie seltsam ist es doch, daß einer sich als ein hervorragender Tondichter schon dadurch erweisen kann, daß er einen einfachen F-dur-Dreiklang aufzeichnet. Es kommt bloß darauf an, wo er ihn hinstellt!

So verschieden an Stimmung, Ausdruck und künstlerischem Wert die einzelnen Stücke auch sein mögen, für die Sammlung als Ganzes werden die warmherzigen Worte Geltung behalten, die ihnen Hermann Kretzschmar zum Geleit gab: „Größer als der Norweger und Patriot, der die charakteristischen und geliebten Motive seiner Volksmusik erkennt und herausgreift, ist der Mensch und der Meister, der sie in neue Harmonien fügt, der sie souverän spielend in höhere Geistesregionen trägt, der mit ihnen nach seinem Willen schaltet und waltet. Auch ohne heimatliche Beiklänge beschäftigen die „Lyrischen Stücke" durch ihren Reichtum an feinen und eigenen Wendungen, durch ihren Gehalt an Stimmung und Anschauung die Phantasie des Spielers und Hörers äußerst nachhaltig. Zum Teil gehören sie bereits zum Gemeingut der musikalischen Welt, die Zu-

kunft wird die ganze Sammlung in den bleibenden Kronschatz der Tonkunst einstellen und sich an ihnen vom poetischen Beruf auch des technischen Zeitalters überzeugen."

An die „Lyrischen Stücke" schließen sich die „Stimmungen" op. 73 sowie drei nachgelassene Klavierkompositionen an. Das erste Stück der Stimmungen — „Resignation" — bietet kaum Neues; nimmt man den Leitton zur Quinte weg, so wird der kurze, mit Tristanklängen endende Gesang sogar ziemlich alltäglich. Immerhin ein merkwürdiges Stück; man findet keinen Grund, es zu lieben oder zu loben; und doch bleibt etwas im Ohr haften, das einem plötzlich wieder einfällt, wenn man an ganz andere Dinge denkt. Es folgt ein hübsches, aber unbedeutendes Scherzo-Impromptu. Nr. 3 „Nächtlicher Ritter" könnte mit seinem phantastischen Spuk als eine Ballade bezeichnet werden, wenn Grieg hier nicht wieder an seinem dreiteiligen Schema festhielte. Der mittlere Teil, mit gelungenen Quartsextakkord-Effekten und sehr übelklingenden übermäßigen Oktaven, ist in der Erfindung sehr schwach. Ein hübsches kurzes Stück im Volkston (Nr. 4) wird von einer kniffl ichen Chopin-Studie (Nr. 5) abgelöst, die nicht recht in das Heft paßt. Es folgt ein „Ständchen der Studenten", das trotz seines Humors nur als ein schwaches Salonstückchen gelten kann. Die letzte Komposition, eine zum Teil kanonisch verarbeitete melancholische „Gebirgsweise", ist die beste dieses Werkes. Auch die drei nachgelassenen Stücke enthalten nichts Bedeutendes. Nr. 1 „Im wirbelnden Tanz" ist ziemlich dürftig in der thematischen Erfindung, aber virtuos zurechtgemacht. Nr. 2 „Gnomenzug" steht trotz größeren Aufwandes von Klangmitteln hinter dem „Trolltög" aus op. 54 zurück, wird aber mit seiner effektvollen Steigerung vielleicht eine starke äußere Wirkung haben. Der Schluß mit seinen Quinten und Oktaven zeigt, daß Grieg auch manche kleinen Mittelchen von Puccini und Debussy kannte. Nr. 3 „Sturmwolken" ist vom Herausgeber der drei Stücke, Julius Röntgen, nach Skizzen Griegs geschickt ergänzt worden. Irgendwelche Bedeutung hat die sehr langatmige Klangstudie nicht.

II.

Das umfangreichste und vielleicht auch bedeutendste Originalwerk Griegs für Klavier zu zwei Händen ist seine Ballade op. 24.

Die norwegische Melodie, die diesem Variationenwerk zugrunde liegt, wirkt sehr eindrucksvoll, wenngleich sie sich aus ganz kurzen, oft wiederholten melodischen Partikelchen zusammensetzt; ihrer düster-elegischen Grundstimmung entspricht Griegs Harmonisierung mit dem langsam in die Tiefe steigenden Baß und der fast zu reichen Chromatik. So groß nun auch die Kunst ist, mit der Grieg aus dem Thema alle nur erdenklichen Wirkungen herausholt, und so eindringlich auch jede Variation für sich allein zum Hörer spricht, — der erste Teil mit seinen zehn Variationen ermüdet ihn, stumpft sein Empfinden allmählich ab, denn alle zehn Veränderungen bleiben starr in der Tonart des Themas. Nach jeder Pause, die eine andere Klangsphäre erwarten läßt, immer wieder das düstere g-moll. An diesem vielleicht kleinen Fehler im Aufbau, dem so leicht hätte abgeholfen werden können, scheitert die Wirkung des ganzen Teiles. Plötzlich, mit der elften Variation, wechselt die Tonart, sie wechselt sogar mehrmals schnell hintereinander, und nach gewaltig emporstürmendem Anlauf erscheint das Thema mit Lisztscher Majestät und Lisztschem Pomp in strahlendem G-dur. Dann aber geht's wieder nach g-moll, und mit stetig steigender Macht bricht ein rasender Sturm los, tobt sich orkanartig unter Entfaltung aller Kraftmittel aus und bricht dann plötzlich mit gellendem Aufschrei ab, worauf das Thema wie zu Anfang einsetzt und das Ganze mit stiller Resignation schließt. Man hat in diesem Werk eine Reihe norwegischer Landschaftsbilder erblicken wollen; andere meinen, Grieg habe hier die Schicksale eines norwegischen Helden geschildert. Vielleicht ist die Ballade aber doch nur ein Stück Autobiographie des Meisters, eine Vision seines Lebens, seiner Zukunft. Das Vorwiegen düsterer Stimmungen am Anfang, das nach kurzen Lichtblicken immer erneute Zurückfallen in schwermütige Grübeleien, der Lebenshunger ohne rechte Lebensfreude, der nach und nach immer schmerzlicher, immer wilder hervorbricht, — das alles paßt so recht zu Griegs Stimmung während der Jahre in Kopenhagen und Christiania; ebenso dann das Abbrechen der Triumphstimmung und die Rückkehr zu trotzigem, fieberheißem Kampf, den kein Sieg beenden kann, sondern nur stilles Entsagen. Grieg konnte vielleicht gar nicht anders schaffen als autobiographisch; direkt oder indirekt spricht er immer nur von sich, seinen Freuden und Leiden.

Hatte er in späteren Jahren keine neuen großen Erlebnisse, so wiederholte er sich, sagte längst Gesagtes noch einmal, noch zehnmal, nur in etwas anderer Einkleidung. Künstler wie er können sich nicht objektivieren; aus all ihren Gestalten, aus all ihren Werken schaut immer nur, immer wieder das eigene Gesicht. Das ist ihre Größe und ihre Schwäche zugleich. Die Intensität des Ausdrucks, die maßlos heftige Leidenschaft in seiner Ballade hätte Grieg sicherlich nicht für irgendeinen sagenhaften oder geschichtlichen Helden aufgebracht. Bezeichnend ist auch, daß er das Werk niemandem widmete. Er schrieb es nur für sich, nur zu seiner eigenen, inneren Befreiung, und daher war er auch, als er es schließlich seinem Verleger brachte, so unsicher, daß er eine Ablehnung befürchtete. In seinem späteren Leben hat er oft bekundet, wie sehr ihm die Ballade ans Herz gewachsen war, aber es fiel ihm nie ein, Propaganda für dieses Werk zu machen. Seinem künstlerischen Schamgefühl widerstrebte es, sich hüllenlos öffentlich auszustellen und für die Offenbarung seiner tiefsten seelischen Leiden vom Publikum beklatschen zu lassen. — Es ist geradezu unsinnig, hinter jedem großen Tonwerk etwas Stoffliches zu suchen, etwas, das in den Tönen selbst nicht enthalten ist, so hier in der Ballade die äußeren Kämpfe irgendeiner mythischen Gestalt oder gar eine Serie von Landschaftsbildern. Wem die Erkenntnis nicht genügt, daß das Werk von den inneren Kämpfen Griegs spricht, der lese die Teile seiner Lebensgeschichte noch einmal, die von der Zeit seines Aufstiegs handeln; er wird dann genug Anknüpfungspunkte finden und mit seiner Phantasie nicht ins Uferlose geraten. An Griegs Krankheit ist natürlich ebenso zu denken wie an den Tod Nordraaks, Kjerulfs und seines Kindes, wenn man sich in die Stimmung des Werkes versenken und seine leidenschaftlichen Klagen verstehen will.

Der Ballade folgen die vier Albumblätter op. 28. Das erste stammt noch aus der Zeit des Verkehrs mit Gade, ist fein, liebenswürdig, graziös und überhaupt ein rechtes Damenstück; das zweite und dritte hat auch einige galante Züge, zeigt aber sonst alle Eigenarten des Griegschen Stils. Das vierte kann man zu den besten lyrischen Stücken zählen. Der erste (und dritte) Teil offenbart Sehnsucht und Liebesverlangen eines Einsamen, der Mittelsatz wird durch einen in der Ferne erklingenden Volkstanz gebildet. Sehr charakte-

ristisch ist hier der seltene Dominant-Nonenakkord mit kleiner Terz verwandt.

Geringere Bedeutung haben die beiden Improvisationen über nordische Volksweisen op. 29. Die Melodie der ersten Improvisation ist einem nicht in deutscher Ausgabe erschienenen Werke Griegs entnommen: Sechs norwegische Fjeldmelodien für Klavier. (Verlag von Wilhelm Hansen, Kopenhagen.) Dieses nicht mit einer Opuszahl geschmückte Heftchen empfiehlt sich nicht nur durch hübsche Melodien, sondern ebenso durch deren leichte Spielbarkeit. Nr. 6 heißt „Bub und Mädel in der Sennhütte" und ist recht anmutig. Kennt man dieses Original, so mutet die virtuose Aufmachung in der ersten Improvisation recht merkwürdig an. Die zweite Komposition beginnt mit einer Salonmelodie, an die sich ohne äußeren oder inneren Zusammenhang ein schneller Tanz anschließt, worauf die Salonmelodie sich noch einmal hören läßt. Grieg hat die beiden Stücke als Beitrag zum Fonds für ein Holberg-Denkmal in Bergen geschrieben und gestiftet; es handelt sich also um eine Gelegenheitsarbeit.

Die Suite „Aus Holbergs Zeit" op. 40 ist, wie wir aus einem Briefe Griegs an seinen Verleger erfahren haben (S. 80), ursprünglich für Orchester geschrieben worden. Man kennt sie aber nur in ihrer vom Komponisten herrührenden Fassung für Klavier. Ludwig Holberg (1684—1754) wird nicht mit Unrecht der „Molière des Nordens" genannt; seine Komödien sind nicht nur sehr lustig, es fehlt ihnen auch an wirkungsvoller Satire nicht, und eine „Moral" ist ebenfalls stets bei der Geschichte. Grieg hat nicht wie Gade in seiner Suite für Streichorchester „Holbergiana" ein Bild des Dichters zu geben versucht, sondern ohne weitere Beziehungen zu Holberg Formen und Stil der Rokoko-Zeit mit seiner norwegischen Melodik und seiner persönlichen Harmonik zu verbinden gesucht. Man könnte einen solchen Versuch absurd nennen, aber was bei Grieg dabei herausgekommen ist, läßt theoretische Einwendungen nicht aufkommen. Der Künstler „darf" alles, was er „kann", und die fünf Stücke der Holberg-Suite sind „gekonnt", sind etwas Ganzes, ebenso anmutig in ihrer Mischung von Altem und Neuem, von Ernst und Scherz, wie bezaubernd in ihrem Wohlklang. Es ist hier wie bei den entzückenden Bearbeitungen alter Musik, die

Leopold Godowsky unter dem Titel „Renaissance“ herausgegeben hat: Alle unverbildeten Musikfreunde sind begeistert, aber die gestrengen Zunftmeister reden ärgerlich von „stilistischer Verirrung“.

An die Rokoko-Zeit erinnert auch der zweite norwegische Tanz aus op. 35. Er gehört zu den beliebtesten Stücken Griegs und verdient in der Tat den Beifall, den er gefunden hat. Im Gegensatz zu den drei anderen Tänzen dieses Werkes muß er mit metronomischer Exaktheit gespielt werden. Der erste Tanz hat etwas Herrisch-Trotziges, ja Düsteres; sehr schön ist der leise klagende Mittelsatz in D-dur mit seinem religiösen Unterton. Wir müssen uns schon auf den Ursprung des Tanzes besinnen, uns seine Verwendung bei den gottesdienstlichen Handlungen der alten Kulturvölker vergegenwärtigen, wenn wir Griegs nordische Tänze verstehen wollen, die trotz ihrer volkstümlichen Elemente, trotz ihrer Leidenschaftlichkeit und Ausgelassenheit fast immer eine feierliche Grundstimmung haben. Das ist ja das Schönste an ihnen, daß sie niemals das Triviale berühren, niemals dem seelenlosen Sinnenrausch dienen, sondern etwas Allumfassendes sein wollen, etwas Symbolisches. Dem Volk bedeutet der Tanz noch heute eine Weihe, eine Verklärung seiner Lebensfreude und Liebessehnsucht; darum tanzen ja auch die Landleute ihre langsamen Tänze mit so ernsten Mienen; der Zynismus der Städter ist ihnen völlig fremd. Im Tanz fühlen sie sich mit der Natur, mit dem All verbunden; er ist ihre Philosophie, sie haben keine andere. Griegs Volkstänze sind daher nicht nur durch ihre nationale Eigenart reizvoll, sondern ebenso sehr durch ihre unverfälschte Natürlichkeit und durch die fast religiöse Tiefe der Empfindung, die sich in ihnen offenbart. Die Seele des norwegischen Volkes spricht aus ihnen, und sie spricht eine allgemeinverständliche Sprache. Wenn wir den langsamen Mittelsatz des vierten Tanzes aus op. 35 hören, so können wir im Unklaren darüber sein, ob es sich um ungarische, spanische oder nordische Volksmusik handle: So verschieden die Volkstänze aller Länder bei lebhaftem Tempo sind, so ähnlich werden sie sich oft bei langsamem Zeitmaß. Nur die menschlichen Freuden divergieren (und jedes Volk hat seine besondere Art sich zu freuen, auch seine besonderen Dinge, an denen es hängt); in unserer Sehnsucht und unserem Leid

dagegen sind wir uns alle gleich. Es gibt ein tausendfältiges Lachen; aber aus jeder wunden Brust ertönt der gleiche Schrei.

Eine Sammlung von siebzehn Bauerntänzen, vom Kapellmeister Johan Halvorsen gesammelt und für die Geige aufgezeichnet, hat Grieg für Klavier bearbeitet und unter dem Titel „Slätter" („Tänze") als op. 72 herausgegeben. Diese Tänze sind sehr originell, aber von geringem musikalischen Gehalt, und da Griegs Harmonisierung weit mehr das Nationale als das Allgemein-Menschliche betont, so werden sie sich außerhalb Norwegens wohl nicht einbürgern. Zudem sind die Tänze recht schwer zu spielen, was ja auch einer weiteren Verbreitung nicht förderlich ist. Auf den Leitton zur Quinte hat Grieg bei der Wahl der Harmonien garkeine Rücksicht genommen, so daß bei manchen Tänzen (Nr. 4, 7, 13 u. 15) schrille Mißklänge entstehen, die auf dem Klavier fast unerträglich sind. (Im Orchester könnte man sie durch geschickte Instrumentation mildern.) Da die Melodien und die Harmonien zwei verschiedenen Tonsystemen angehören, konnte eine Einheit nicht erzielt werden. Mit einer sehr schmiegsamen Chromatik läßt sich ja alles harmonisieren, aber Grieg wollte diesmal die Diatonik vorwalten lassen; daher die unerfreulichen Klangresultate. Sehr interessant ist die Mischung von $^3/_4$- und $^6/_8$-Takten, wenngleich ihr kein erkennbares Prinzip zugrunde liegt. In der spanischen „Guajíra" (das j ist wie ch in „Fach" zu sprechen) wechselt ganz regelmäßig ein $^3/_4$- mit einem $^6/_8$-Takt, wodurch ein sehr eigenartiger Rhythmus entsteht. Grieg hat sich im 15. Tanz die Wirkung einer solchen rhythmischen Mischung leider dadurch verdorben, daß er auch die $^3/_4$-Takte im $^6/_8$-Rhythmus begleiten läßt. Alle Volksmelodien tragen ihren Rhythmus und ihre Harmonien in sich; kann man diese nicht herausholen, so soll man die Melodien unbegleitet lassen, um nicht ihre ursprüngliche Wirkung zu zerstören. Im Vorwort zu den Bauerntänzen bemerkt Grieg, er habe die Melodien „auf ein künstlerisches Niveau erheben" wollen; einige sind an und für sich schon künstlerisch wertvoll, bei den andern ist dem Meister der Versuch merklich mißlungen.

Einen ganz anderen Eindruck machen die 25 Nordischen Tänze und Volksweisen op. 17 sowie die 19 Norwegischen Volksweisen op. 66. In beiden Werken handelt es sich um kleine Charakterstücke, die zum Teil kaum eine halbe Seite lang sind. Hier hat Grieg über-

all mit sicherem Gefühl und reifem Kunstverstand das Richtige getroffen; keine andere Sammlung von Bearbeitungen nordischer Melodien (die von Gade und Hartmann nicht ausgenommen) läßt sich auch nur annähernd mit den beiden des Meisters Grieg vergleichen. Es gibt kaum Schöneres von ihm als diese zwei Hefte. Gewiß hat Grieg die Melodien fertig übernommen; aber der Laie irrt, wenn er glaubt, die Erfindung von Harmonien, Rhythmen, kontrapunktierenden Stimmen und dergleichen erfordere weniger Begabung und sei daher weniger anerkennenswert als die Erschaffung neuer Melodien. Wer einen Komponisten nur nach seiner Leistung als Melodiker abschätzt, der wird den beiden Werken unmöglich gerecht werden können. Möge er sich wenigstens an ihnen freuen, denn es gibt nicht viel ähnliche Sammlungen musikalischer Edelsteine, die diesen beiden gleichwertig wären. Von der einfachsten Begleitung in Oktaven bis zur kompliziertesten Harmonisierung unter Verwendung von Gegenthemen hat Grieg hier alle Mittel erschöpft, und er hat sie mit so großer Kunst verwandt, daß Bewunderung, Überraschung und Genuß nicht aufhören. Mit wenigen Noten ist hier oft Tiefstes gesagt. (Es gibt Partituren von gewaltigem Umfang, die nur ein paar Nichtigkeiten enthalten.)

Den unter Benutzung von Volksmelodien geschaffenen Werken schließen sich die drei (Hartmann gewidmeten) Stücke „Aus dem Volksleben“ op. 19 an. Das zweite, „Norwegischer Brautzug“, ist in der gesamten musikalischen Welt wohlbekannt. In Takt 43—45 dieser Komposition gibt es eine jener genialen Akkordverbindungen, wie man sie bei Grieg so oft findet. Sie sind nachgeahmt worden, aber mit wenig Glück. Denn Grieg arbeitet nicht nach bestimmten Prinzipien, wie z. B. Wagner. Ihm fällt das Neue, das Besondere immer nur an bestimmten Stellen ein, und wenn man es dann verpflanzen will, so zeigt es sich, daß es sich nicht aus seiner Umgebung herausreißen läßt. Wagners harmonische Besonderheiten dagegen passen überall hin und sind daher auch in fast allen modernen Werken (selbst von seinen Gegnern) benutzt worden. Die erwähnte Stelle bei Grieg kann man auf drei verschiedene Arten harmonisch analysieren, die alle drei gleich richtig und daher auch gleich unrichtig sind. Was aber der Analyse so ersichtlich widerstrebt, das läßt sich nicht bewußt schaffen, das kann einem nur „einfallen“. In

der Melodiebildung ist es ganz ähnlich. Man kann genau nachweisen, wie Wagner seine Melodien gestaltet, wieviel Leitmotive er aus Dreiklängen und Dreiklangsverbindungen herausgeholt hat usw. Bei Grieg wird man vergeblich nach irgendeinem System suchen, ganz einfach deshalb, weil er keins hatte. Wenn dieser geniale Norweger nicht eine so unzulängliche Ausbildung gehabt oder wenigstens auf eigene Faust immer weiter studiert hätte, — was für Wunderwerke würden dann entstanden sein! Erstaunlich bleibt, was er alles konnte, ohne es je gelernt zu haben; wieviel von dem, was sich andere mühsam erarbeiten müssen, ihm in den Schoß fiel. Aber es gibt nun mal in jeder Kunst so vieles, was man im Schweiße seines Angesichts erlernen muß, wenn je ein großer Wurf gelingen soll. Wo Griegs Inspiration weniger spontan ist, wie z. B. beim ersten und dritten Stück seines op. 19, da kommt auch nichts von tieferer Bedeutung zustande, weil er dann immer nur seine drei oder vier Mittelchen zur Verfügung hat, mit deren Hilfe er den Faden fortspinnt. Plastisch gestalten, einen Satz kunstvoll aufbauen, das kann er nicht, weil ers weder gelernt noch geübt hat. So wird denn geflickt, geleimt, transponiert, wiederholt, nochmals und zum drittenmal wiederholt, — und nach der zweiten Seite verliert man die Lust, weiterzuspielen; man blättert und sucht, bis man etwas Neues findet, denn nur das Material interessiert, nicht der Aufbau, der sich fast immer gleich bleibt. Zuweilen möchte man fast verzweifeln, wenn man sieht, wie Grieg sich immer und immer wieder kopiert, wie er gar nicht auf den Gedanken kommt, einmal von seinem primitiven Formenschema abzuweichen. Daher sagt so mancher Musikfreund die volle Wahrheit, wenn er unumwunden erklärt: „Ich liebe Grieg sehr, aber ich kann nicht viel von ihm hintereinander hören.“ Im mittleren Teil von op. 19 Nr. 1 erscheint das erste Thema als Baß des zweiten; offenbar hat Grieg das Seitenthema von vornherein für diesen Effekt zurechtgemacht, denn es ist rein akkordisch, paßt also eigentlich zu allem. So bequem darf man sich die thematische Arbeit schon nicht machen, wenn sie künstlerischen Wert haben soll. Das Hauptthema zeigt sich dann nochmals am Schlusse des dritten Stückes; dadurch erhält das ganze Werk einen gewissen Zusammenhang, der allerdings rein äußerlich bleibt. Die Vorzüge und Mängel der Griegschen Kompositionstechnik treten hier klarer als in seinen

anderen Werken hervor. Sie unmittelbar nebeneinander zu sehen, ist recht lehrreich.

Von den Originalwerken für Klavier zu vier Händen hat Grieg die meisten auch zweihändig bearbeitet. Bei op. 14 („Symphonische Stücke") und op. 64 („Symphonische Tänze") schien ihm die Umarbeitung wohl nicht lohnend, vielleicht nicht einmal ratsam. Formale Schwächen zeigen sich um so deutlicher, je mehr das Gerippe eines Werkes sichtbar wird; nur die großen Mittel verdecken sie einigermaßen. Außer dem schon erwähnten op. 35 („Norwegische Tänze") hat auch op. 37 („Walzer-Capricen") in der zweihändigen wie in der vierhändigen Ausgabe weite Verbreitung gefunden. Die erste Walzer-Caprice ist mehr eine Caprice als ein Walzer; farbenreiche Harmonien verbinden sich hier mit einer auffallend matten Melodik. Wertvoller ist das zweite Stück, das auch den Tanzcharakter mehr wahrt. Der Komponist des Rosenkavalier-Walzers hat es offenbar eifrig studiert. Sehr originell wirkt das Trio, das ganz ohne Thematik nur traumhafte Erinnerungen an ein wohliges Wiegen im Walzertakt enthält.

Ohne Opuszahl erschienen ist der zum Andenken an Nordraak komponierte Trauermarsch. Der Hauptsatz steht dem ersten Teil des allbekannten Chopinschen Trauermarsches an ergreifender Wirkung nicht nach. Die Oktav-Triolen, mit denen die None in die Dominantharmonie hineinfährt, sind in ihrer packenden Realistik überaus beredt, und auch sonst verdient die harmonische Gestaltung größte Bewunderung. Das Trio dagegen fällt etwas ab; es beginnt beinahe tanzartig im heitersten A-dur und bringt dann eine Umwandlung des Hauptthemas zu einem zarten Gesang. So peinlich banal wie das Trio in Chopins Trauermarsch ist es gottlob nicht, aber es wirkt dafür allzu vergnüglich.

Weiter wäre noch Griegs Bearbeitung von vier Sonaten Mozarts für zwei Klaviere zu erwähnen. In dem S. 102 erwähnten Aufsatz über Mozart verteidigt sich Grieg folgendermaßen gegen Vorwürfe, die ihm wegen dieser Arbeit gemacht worden sind: „Der Verfasser dieses Aufsatzes versuchte mit der Heranziehung eines zweiten Klaviers einigen Mozartschen Klaviersonaten eine unserem Tonempfinden entsprechende klangliche Wirkung zu verleihen und muß ausdrücklich bemerken, daß er voll schuldigen Respekts gegen den großen Meister

keine einzige von Mozarts Noten veränderte. Ich glaube nicht, daß dies notwendig war, durchaus nicht. Doch vorausgesetzt, ein Mann folgt nicht dem Beispiel Gounods, der ein Bachsches Präludium zu einem modernen, sentimentalen und trivialen Schaustück verballhornte, das ich durchaus mißbillige, sondern sucht die stilistische Einheit zu wahren, so ist doch wahrhaftig kein Grund vorhanden, ein großes Entrüstungsgeschrei zu erheben, wenn er den Versuch einer Modernisierung wagt, als einer Tat, die aus Bewunderung für einen alten Meister entsprang.“ Das ist alles ganz gut und schön; aber das zweite Klavier spricht eine so spezifisch nordische Sprache, daß man sein Hineinreden in Mozarts Text als recht störend empfindet; die beiden Klaviere halten nicht Zwiesprache, sondern reden aneinander vorbei, jedes außerdem in einem anderen Idiom. Im übrigen ragt Mozarts Musik so weit über seine Zeit empor, daß sie eine Modernisierung (die nach 25 Jahren ohnedies schon wieder unmodern sein würde) wirklich nicht braucht.

Von den zahlreichen Bearbeitungen eigener Werke, die Grieg für Klavier geschrieben hat, soll da die Rede sein, wo die Originalfassungen erwähnt werden. Nur seine Klavierstücke nach eigenen Liedern op. 41 u. 52 (vier Hefte) verdienen eine besondere Würdigung. Es handelt sich hier um Neuschöpfungen, bei denen die Melodie aus den Liedern herübergenommen, der Liedertext aber unbeachtet geblieben ist. Denkt man an den Text, so wird man z. B. das Klavierstück „Die Prinzessin“ als bombastische Verballhornung des gleichnamigen Liedes empfinden. Kennt man dagegen den Text nicht, oder läßt man ihn unberücksichtigt, so hat man ein geradezu prachtvolles, farbenglühendes Phantasiestück vor sich. Auch die übrigen elf Stücke sind, als absolute Klaviermusik betrachtet, ganz hervorragende Schöpfungen von stärkster Wirkung. Ihr Klaviersatz verrät etwas die Lisztsche Schule, aber mehr noch Griegs bewundernswerte harmonische Erfindungskraft. Da es sich zudem um geschlossene Melodien handelt, die ihren Eigenwert haben, so sind diese Stücke durchaus als absolute Musik verständlich und dürften auch nur als solche gewertet werden. Es wäre sehr bedauerlich, wenn das gegen Liederübertragungen allgemein bestehende Vorurteil der Verbreitung dieser klangschönen, stimmungsvollen Klavierstücke hinderlich sein sollte. Aber Vorurteile haben ja bekanntlich

ein sehr zähes Leben. Es ist leichter, die Urteile der größten Denker auf allen Gebieten umzustoßen, als ein einziges kleines Vorurteil zu beseitigen. (Denn Glück und Zufriedenheit des Menschengeschlechts gründen sich nicht auf die Erkenntnisse ihrer hervorragendsten Geister, sondern auf den Schatz an positiven Vorurteilen, über den der „Normalmensch" verfügt.)

DIE LIEDER

Jedes echte Gedicht trägt den musikalischen Keim, seine geheime Melodie in sich. Das Siegel zu lösen, den rechten Ton zu finden und künstlerisch zu verkörpern, ist nicht jedermanns Sache und kann nicht erlernt werden, sondern muß angeboren sein.

Robert Franz.

Mehr als die Schönheit selbst bezaubert die liebliche Stimme;
Jene zieret den Leib; sie ist der Seele Gewalt.

Herder.

I.

Grieg hat als Liederkomponist ähnliche Erfahrungen gemacht wie Hugo Wolf: Die Mehrzahl seiner Gesänge ist den Musikfreunden völlig unbekannt geblieben, nur einige wenige hörte und hört man überall; sie haben, wie es so hübsch heißt, „eingeschlagen", weil ein paar bekannte und beliebte Sängerinnen sie in ihre Programme aufnahmen. Die Wahl, die diese Damen trafen, spricht für eine weitgehende Rücksicht auf den Geschmack der Menge. Weniger für ein tiefes Kunstverständnis. So ist Grieg wie Lohengrin von seinem „Schwan" unzertrennlich geworden; unablässig muß er sich „Im Kahne" schaukeln, was ihm gewiß nicht sehr gefällt, denn er fürchtete schon das harmlose Schwanken eines kleinen Flußdampfers mehr als den Tod; und noch übler würde ihm vermutlich werden, wenn er mit anhören müßte, wie tausende von, ach, so unverstandenen Backfischen in seinem zarten, keuschen „Ich liebe dich" ihre inbrünstige Leidenschaft ausrasen. „Muß es sein?" (grave: g, e, as) „Es muß

sein." (a, c, g). Währenddem schlafen Dutzende seiner herrlichsten Gesänge ihren Dornröschenschlaf, und niemand findet sich, der sie zu tönendem Leben erweckt.

Man kann wohl sagen, daß kein anderer moderner Liederkomponist in demselben Maße (und dabei ganz ohne Berechnung) dem Publikum entgegengekommen ist wie Grieg. Die Gedichte, die er vertont hat, sind fast alle leicht eingänglich, seine Melodien klingen wundervoll, ohne je sentimental oder vulgär zu werden, seine Harmonien erfreuen durch ihre Originalität und Klangschönheit, sein Klaviersatz ist klar, durchsichtig und sehr leicht spielbar. Was also fehlt seinen Liedern? Sie meiden alle Schwächen der modernen Gesangskompositionen, so den monotonen Sprechgesang, die überladene Begleitung und das leere Illustrationsgeklingel, geben keinen Vorzug der älteren Liedkompositionen preis; und zu der tiefen Innerlichkeit, zu der jeder Künstelei abholden Schlichtheit ihrer Tonsprache fügen sie dann noch die moderne harmonische Farbenpracht und die gesteigerte Intensität realistischer Ausdrucksformen. So ist es schwer begreiflich, warum die Gesänge Griegs nicht den gleichen Erfolg gehabt haben wie seine Klavierkompositionen. Die formalen Mängel, die diesen anhaften, treten bei den Liedern überhaupt nicht zutage, dafür aber zeigen sich ihnen alle Vorzüge Griegs im hellsten Lichte. Wir stehen hier vor einer jener Unbegreiflichkeiten, an denen die Musikgeschichte so reich ist.

Vielleicht war ein äußerer Grund der Verbreitung hinderlich: op. 4, 5, 9, 15, 18, 21, 25, 26, 33 und 39 sind überhaupt nicht in Einzelausgaben erschienen, sondern in kunterbunter Reihenfolge auf fünf Albums verteilt, die zusammen 60 Lieder enthalten. Neuerdings ist dann noch ein anderes Album hinzugekommen, das ebenfalls 60 Lieder umfaßt, aber nicht nur die früheren, sondern ebenso die späteren Werke berücksichtigt. In Einzelausgaben sind außer einigen besonders „zugkräftigen" Liedern nur zu haben: op. 2, 10, 44, 48, 49, 58, 59, 60, 67, 69, 70 und der Nachlaß. Sich in diesem Wirrwarr von Ausgaben zurechtzufinden, ist weder für das Publikum noch für den Musikalienhändler leicht.

Der Erfolg von neuen Liedern hängt nun gewöhnlich davon ab, daß berühmte Sängerinnen sie in ihren Konzerten vortragen; diejenigen Gesänge, die „einschlagen", werden dann von den minder

berühmten Kolleginnen in ihre Programme aufgenommen, überall in den kleinen Städten gesungen, — und das Publikum kauft, was ihm im Konzert besonders gefallen hat. „Haben Sie: «Ich möchte jubeln» von Grieg?" Der Verkäufer blättert flüchtig in den Albums, schaut auch kopfschüttelnd in den Katalog der Edition Peters und erklärt dann: „Bedaure sehr. Das müßte ich in Leipzig bestellen." Nun soll Name und Adresse angegeben, auf die unsichere Lieferung acht oder vierzehn Tage gewartet werden. Da verzichtet man lieber. „Es gibt ja so viel andere hübsche Lieder." Findet der Verkäufer zufällig das gesuchte Lied in einem Album, so muß der „Interessent" elf Lieder aus verschiedenen Werken, die er gar nicht haben will, mit in den Kauf nehmen . . . Es ist gewiß traurig, ja beinahe grotesk, daß der Erfolg eines Liederkomponisten von derlei Dingen abhängt; aber was nützt es, die Augen vor der Wirklichkeit zu verschließen? Wer da glaubt, das Schicksal eines Liedes werde lediglich durch seinen künstlerischen Wert bestimmt, der weiß wenig davon, wie Erfolge zustande kommen, und warum sie so oft ausbleiben.

Grieg hat außer 124 Gedichten in der dänisch-norwegischen Sprache auch 20 deutsche Texte komponiert. (Insgesamt also 144 Lieder.) Diese deutschen Gesänge würde man gern in einem Heft vereinigt sehen. Die anderen sollten nach den Dichtern gruppiert werden, denn man kann dem Publikum nicht zumuten, sich z. B. die Andersen-, Björnson- und Ibsenlieder aus einer Reihe von Bänden zusammenzusuchen. Nach den Opuszahlen die Einteilung vorzunehmen, ist nicht empfehlenswert; denn Grieg hat sie ganz willkürlich gewählt, ja er hat sogar für die deutschen Ausgaben zuweilen andere Opuszahlen verwandt als für die dänischen. Solvejgs Lied (spr.: ßohlweig) erscheint in op. 23, 52 und 55, mehrere Lieder tragen überhaupt keine Opuszahlen, Gesänge aus früherer und späterer Zeit sind in einem opus vereint, gleichzeitig komponierte Lieder auseinandergerissen, kurz, es herrscht ein arges Durcheinander.

Die ersten Lieder, die Grieg komponierte (nach Texten von Winther), sind als op. 10 erschienen; mehr als ein historisches Interesse können diese schwachen Kompositionsversuche nicht beanspruchen. Im Gegensatz zu ihnen zeigen die vier Lieder op. 2 bereits ein meisterliches Können. Dieses Werk enthält je zwei

Lieder von Heine und Chamisso. Wir beginnen „teils dieserhalb, teils außerdem“ mit ihm die Übersicht über die deutschen Lieder Griegs.

Die schönsten der acht Heine-Lieder finden sich in op. 2 und 4. Wohl zeigt sich hier noch der Einfluß Schuberts. Aber Hugo Riemann hat trotzdem vielleicht nicht unrecht, wenn er sagt, daß sich in einigen der ersten Liederhefte Griegs eine an Schuberts größte Momente gemahnende Gewalt der Tonsprache offenbare. Das Lied „Ich stand in dunkeln Träumen“ beginnt mit einer leisen Erinnerung an Tannhäuserakkorde, und die Mitte füllt ein Schubertsches Tremolo aus; dann aber bei den Worten „Auch meine Tränen flossen mir von den Wangen herab“ spricht Grieg in herrlichen Klängen ganz seine eigene Sprache. Dieses schöne und tiefe Lied, das trotz Verwendung von fremdem neben eigenem Material so einheitlich in seiner Wirkung ist, zeigt, wieviel mehr es auf die innere Kraft des Komponisten ankommt als darauf, daß jede Wendung neu und eigenartig sei. Ein Gegenstück zu dieser Jugendkomposition bildet das einzige nach einem Text von Geibel geschaffene Lied „Dereinst, Gedanke mein“, op. 48 Nr. 2, das mit seinen erdenfernen Tönen zu den ergreifendsten Liedern Griegs zählt. „In kühler Erden da schläfst du gut, dort ohne Lieb und ohne Pein wirst ruhig sein“: Wie sich bei diesen Worten alle Qual allmählich löst und mit einem Quartsextakkord von Dis-dur tiefster Frieden verbreitet, das ist so weihevoll wie weniges aus dem gesamten deutschen Liederschatz. „Das alte Lied“ (op. 4 Nr. 5) erinnert an das „Wächterlied“ aus op. 12; auch hier ist erstaunlich, mit wie geringen Mitteln Grieg tiefe Wirkungen zu erzielen versteht, mit welcher Sicherheit er die Grundstimmung eines Liedes trifft. Ein grimmig-trotziger Humor spricht aus dem Gesang „Eingehüllt in graue Wolken“; die scharf akzentuierten Viertelschläge in der Einleitung sind echter Grieg. Die geringste Bedeutung unter den Heine-Liedern hat wohl das zuletzt komponierte „Der Fichtenbaum“ (op. 59 Nr. 2).

Unter den vier Chamisso-Liedern ist nichts Hervorragendes; immerhin wird „Die Müllerin“ (op. 2 Nr. 1), vielleicht auch der „Morgenthau“ (op. 4 Nr. 2) gern gesungen werden. In op. 4 Nr. 1 interessieren die Schlußtakte (wie in dem Heineschen op. 4 Nr. 6 die Anfangstakte) durch ihre Ausdruckskraft. Von Uhland

gibt es ein konventionelles „Jägerlied“ (op. 4 Nr. 4) und das hübsche, scherzhafte Liedchen „Lauf der Welt“ (op. 48 Nr. 3), das spaßigerweise recht merklich an den „Trolltög“ (op. 54) erinnert. Von Böttger (1815—1870), dem Leipziger Philologen und Übersetzer Byrons, hat Grieg ein „Osterlied“ vertont, das ohne Opuszahl erschienen ist; von Schulz ein (im Nachlaß gefundenes) Jägerlied, das in seinem wirkungsvollen Aufbau und seiner echt Griegschen Harmonik ungleich höher steht als das nach einem Text von Uhland komponierte. Zu den wertvolleren Liedern gehört auch „Die verschwiegene Nachtigall“ mit einem Text von Walther von der Vogelweide (op. 48 Nr. 4); als Musikstück ist das Liedchen in seiner altertümelnden Art wunderhübsch, nur merkt man an der Deklamation, daß es kein Deutscher geschaffen hat. Auch ein Lied von Goethe findet sich unter den deutschen Gesängen: „Zur Rosenzeit“ op. 48 Nr. 5. Hier fehlt das bewußt Nordische ganz, und man sieht, daß Grieg auch ohne seine heimatlichen Klänge recht gut auskommen konnte. Die sanft-elegische, schmerzlich-schmachtende Melodie mit ihrer an Schumann erinnernden Struktur schmiegt sich dem Text vortrefflich an; in der Mitte wird die Stimmung allerdings fast zu gramvoll und verzweifelt (bei den zitternden Dissonanzen es — e und as — a), aber das Ganze kann doch als vorzüglich gelungen gelten. Vielleicht das schönste deutsche Lied und sicher das wirkungsvollste ist „Ein Traum“ von Bodenstedt op. 48 Nr. 6; wie Grieg hier mit demselben Motiv vom zartesten Traum bis zum jubelnden Erleben der Wirklichkeit gelangt, das läßt sich gar nicht beschreiben; es ist mit den dazwischengestreuten Vogelrufen so einzigartig und so packend, daß man sich wundert, dem Lied nicht öfter in den Konzertsälen zu begegnen. Wer die Klavierstücke Griegs kennt, der vergleiche das „Traumgesicht“ op. 62 mit dem Anfang dieses Gesanges. Das ganze op. 48 ist Fräulein Norgren (der späteren Frau Ellen Gulbranson) gewidmet.

II.

Die nordischen Lieder Griegs sind in ihrer Gesamtheit etwas so Außerordentliches, weil es im ganzen Bereich menschlicher Empfindungen und Stimmungen wohl nichts gibt, was hier nicht zum

Lieder von Heine und Chamisso. Wir beginnen „teils dieserhalb, teils außerdem“ mit ihm die Übersicht über die deutschen Lieder Griegs.

Die schönsten der acht Heine-Lieder finden sich in op. 2 und 4. Wohl zeigt sich hier noch der Einfluß Schuberts. Aber Hugo Riemann hat trotzdem vielleicht nicht unrecht, wenn er sagt, daß sich in einigen der ersten Liederhefte Griegs eine an Schuberts größte Momente gemahnende Gewalt der Tonsprache offenbare. Das Lied „Ich stand in dunkeln Träumen“ beginnt mit einer leisen Erinnerung an Tannhäuserakkorde, und die Mitte füllt ein Schubertsches Tremolo aus; dann aber bei den Worten „Auch meine Tränen flossen mir von den Wangen herab“ spricht Grieg in herrlichen Klängen ganz seine eigene Sprache. Dieses schöne und tiefe Lied, das trotz Verwendung von fremdem neben eigenem Material so einheitlich in seiner Wirkung ist, zeigt, wieviel mehr es auf die innere Kraft des Komponisten ankommt als darauf, daß jede Wendung neu und eigenartig sei. Ein Gegenstück zu dieser Jugendkomposition bildet das einzige nach einem Text von Geibel geschaffene Lied „Dereinst, Gedanke mein“, op. 48 Nr. 2, das mit seinen erdenfernen Tönen zu den ergreifendsten Liedern Griegs zählt. „In kühler Erden da schläfst du gut, dort ohne Lieb und ohne Pein wirst ruhig sein“: Wie sich bei diesen Worten alle Qual allmählich löst und mit einem Quartsextakkord von Dis-dur tiefster Frieden verbreitet, das ist so weihevoll wie weniges aus dem gesamten deutschen Liederschatz. „Das alte Lied“ (op. 4 Nr. 5) erinnert an das „Wächterlied“ aus op. 12; auch hier ist erstaunlich, mit wie geringen Mitteln Grieg tiefe Wirkungen zu erzielen versteht, mit welcher Sicherheit er die Grundstimmung eines Liedes trifft. Ein grimmig-trotziger Humor spricht aus dem Gesang „Eingehüllt in graue Wolken“; die scharf akzentuierten Viertelschläge in der Einleitung sind echter Grieg. Die geringste Bedeutung unter den Heine-Liedern hat wohl das zuletzt komponierte „Der Fichtenbaum“ (op. 59 Nr. 2).

Unter den vier Chamisso-Liedern ist nichts Hervorragendes; immerhin wird „Die Müllerin“ (op. 2 Nr. 1), vielleicht auch der „Morgenthau“ (op. 4 Nr. 2) gern gesungen werden. In op. 4 Nr. 1 interessieren die Schlußtakte (wie in dem Heineschen op. 4 Nr. 6 die Anfangstakte) durch ihre Ausdruckskraft. Von Uhland

gibt es ein konventionelles „Jägerlied“ (op. 4 Nr. 4) und das hübsche, scherzhafte Liedchen „Lauf der Welt“ (op. 48 Nr. 3), das spaßigerweise recht merklich an den „Trolltög“ (op. 54) erinnert. Von Böttger (1815—1870), dem Leipziger Philologen und Übersetzer Byrons, hat Grieg ein „Osterlied“ vertont, das ohne Opuszahl erschienen ist; von Schulz ein (im Nachlaß gefundenes) Jägerlied, das in seinem wirkungsvollen Aufbau und seiner echt Griegschen Harmonik ungleich höher steht als das nach einem Text von Uhland komponierte. Zu den wertvolleren Liedern gehört auch „Die verschwiegene Nachtigall“ mit einem Text von Walther von der Vogelweide (op. 48 Nr. 4); als Musikstück ist das Liedchen in seiner altertümelnden Art wunderhübsch, nur merkt man an der Deklamation, daß es kein Deutscher geschaffen hat. Auch ein Lied von Goethe findet sich unter den deutschen Gesängen: „Zur Rosenzeit“ op. 48 Nr. 5. Hier fehlt das bewußt Nordische ganz, und man sieht, daß Grieg auch ohne seine heimatlichen Klänge recht gut auskommen konnte. Die sanft-elegische, schmerzlich-schmachtende Melodie mit ihrer an Schumann erinnernden Struktur schmiegt sich dem Text vortrefflich an; in der Mitte wird die Stimmung allerdings fast zu gramvoll und verzweifelt (bei den zitternden Dissonanzen es — e und as — a), aber das Ganze kann doch als vorzüglich gelungen gelten. Vielleicht das schönste deutsche Lied und sicher das wirkungsvollste ist „Ein Traum“ von Bodenstedt op. 48 Nr. 6; wie Grieg hier mit demselben Motiv vom zartesten Traum bis zum jubelnden Erleben der Wirklichkeit gelangt, das läßt sich gar nicht beschreiben; es ist mit den dazwischengestreuten Vogelrufen so einzigartig und so packend, daß man sich wundert, dem Lied nicht öfter in den Konzertsälen zu begegnen. Wer die Klavierstücke Griegs kennt, der vergleiche das „Traumgesicht“ op. 62 mit dem Anfang dieses Gesanges. Das ganze op. 48 ist Fräulein Norgren (der späteren Frau Ellen Gulbranson) gewidmet.

II.

Die nordischen Lieder Griegs sind in ihrer Gesamtheit etwas so Außerordentliches, weil es im ganzen Bereich menschlicher Empfindungen und Stimmungen wohl nichts gibt, was hier nicht zum

Lieder von Heine und Chamisso. Wir beginnen „teils dieserhalb, teils außerdem“ mit ihm die Übersicht über die deutschen Lieder Griegs.

Die schönsten der acht Heine-Lieder finden sich in op. 2 und 4. Wohl zeigt sich hier noch der Einfluß Schuberts. Aber Hugo Riemann hat trotzdem vielleicht nicht unrecht, wenn er sagt, daß sich in einigen der ersten Liederhefte Griegs eine an Schuberts größte Momente gemahnende Gewalt der Tonsprache offenbare. Das Lied „Ich stand in dunkeln Träumen“ beginnt mit einer leisen Erinnerung an Tannhäuserakkorde, und die Mitte füllt ein Schubertsches Tremolo aus; dann aber bei den Worten „Auch meine Tränen flossen mir von den Wangen herab“ spricht Grieg in herrlichen Klängen ganz seine eigene Sprache. Dieses schöne und tiefe Lied, das trotz Verwendung von fremdem neben eigenem Material so einheitlich in seiner Wirkung ist, zeigt, wieviel mehr es auf die innere Kraft des Komponisten ankommt als darauf, daß jede Wendung neu und eigenartig sei. Ein Gegenstück zu dieser Jugendkomposition bildet das einzige nach einem Text von Geibel geschaffene Lied „Dereinst, Gedanke mein“, op. 48 Nr. 2, das mit seinen erdenfernen Tönen zu den ergreifendsten Liedern Griegs zählt. „In kühler Erden da schläfst du gut, dort ohne Lieb und ohne Pein wirst ruhig sein“: Wie sich bei diesen Worten alle Qual allmählich löst und mit einem Quartsextakkord von Dis-dur tiefster Frieden verbreitet, das ist so weihevoll wie weniges aus dem gesamten deutschen Liederschatz. „Das alte Lied“ (op. 4 Nr. 5) erinnert an das „Wächterlied“ aus op. 12; auch hier ist erstaunlich, mit wie geringen Mitteln Grieg tiefe Wirkungen zu erzielen versteht, mit welcher Sicherheit er die Grundstimmung eines Liedes trifft. Ein grimmig-trotziger Humor spricht aus dem Gesang „Eingehüllt in graue Wolken“; die scharf akzentuierten Viertelschläge in der Einleitung sind echter Grieg. Die geringste Bedeutung unter den Heine-Liedern hat wohl das zuletzt komponierte „Der Fichtenbaum“ (op. 59 Nr. 2).

Unter den vier Chamisso-Liedern ist nichts Hervorragendes; immerhin wird „Die Müllerin“ (op. 2 Nr. 1), vielleicht auch der „Morgenthau“ (op. 4 Nr. 2) gern gesungen werden. In op. 4 Nr. 1 interessieren die Schlußtakte (wie in dem Heineschen op. 4 Nr. 6 die Anfangstakte) durch ihre Ausdruckskraft. Von Uhland

gibt es ein konventionelles „Jägerlied" (op. 4 Nr. 4) und das hübsche, scherzhafte Liedchen „Lauf der Welt" (op. 48 Nr. 3), das spaßigerweise recht merklich an den „Trolltög" (op. 54) erinnert. Von Böttger (1815—1870), dem Leipziger Philologen und Übersetzer Byrons, hat Grieg ein „Osterlied" vertont, das ohne Opuszahl erschienen ist; von Schulz ein (im Nachlaß gefundenes) Jägerlied, das in seinem wirkungsvollen Aufbau und seiner echt Griegschen Harmonik ungleich höher steht als das nach einem Text von Uhland komponierte. Zu den wertvolleren Liedern gehört auch „Die verschwiegene Nachtigall" mit einem Text von Walther von der Vogelweide (op. 48 Nr. 4); als Musikstück ist das Liedchen in seiner altertümelnden Art wunderhübsch, nur merkt man an der Deklamation, daß es kein Deutscher geschaffen hat. Auch ein Lied von Goethe findet sich unter den deutschen Gesängen: „Zur Rosenzeit" op. 48 Nr. 5. Hier fehlt das bewußt Nordische ganz, und man sieht, daß Grieg auch ohne seine heimatlichen Klänge recht gut auskommen konnte. Die sanft-elegische, schmerzlich-schmachtende Melodie mit ihrer an Schumann erinnernden Struktur schmiegt sich dem Text vortrefflich an; in der Mitte wird die Stimmung allerdings fast zu gramvoll und verzweifelt (bei den zitternden Dissonanzen es — e und as — a), aber das Ganze kann doch als vorzüglich gelungen gelten. Vielleicht das schönste deutsche Lied und sicher das wirkungsvollste ist „Ein Traum" von Bodenstedt op. 48 Nr. 6; wie Grieg hier mit demselben Motiv vom zartesten Traum bis zum jubelnden Erleben der Wirklichkeit gelangt, das läßt sich gar nicht beschreiben; es ist mit den dazwischengestreuten Vogelrufen so einzigartig und so packend, daß man sich wundert, dem Lied nicht öfter in den Konzertsälen zu begegnen. Wer die Klavierstücke Griegs kennt, der vergleiche das „Traumgesicht" op. 62 mit dem Anfang dieses Gesanges. Das ganze op. 48 ist Fräulein Norgren (der späteren Frau Ellen Gulbranson) gewidmet.

II.

Die nordischen Lieder Griegs sind in ihrer Gesamtheit etwas so Außerordentliches, weil es im ganzen Bereich menschlicher Empfindungen und Stimmungen wohl nichts gibt, was hier nicht zum

Ausdruck käme. Zumal in den elegischen Gesängen findet sich eine solche Fülle von Abstufungen, daß man immer von neuem den inneren Reichtum und das große Können dieses feinsinnigen Lyrikers bewundert. Selbst für dramatische und heroische Gesänge findet er die rechten Töne; daneben gelingen ihm in gleicher Weise zarte wie derbe Humoresken, romantische Naturpoesien, volkstümliche Weisen, vaterländische und religiöse Hymnen, Wiegenlieder und was es sonst noch an Gattungen gibt. Die Übersetzungen der Gedichte sind leider nur zum Teil brauchbar, trotzdem sich im Lauf der Zeit mehrere Dolmetscher an denselben Texten versucht haben. Rein sprachlich am besten erscheinen die Übertragungen von Hans Schmidt, aber auch bei ihnen kommt es vor, daß die melodischen Akzente und Dehnungen auf Nebensilben ruhen, wodurch oft die ganze Wirkung zerstört wird. Statt des beigegebenen englischen Textes hätte man in den Albums viel lieber den dänisch-norwegischen Urtext; ihn zu verstehen ist gar nicht so schwer, weil die meisten Worte ähnlich wie im Deutschen klingen. Immer wieder muß betont werden, daß nur ein guter Musiker fremde Liedertexte brauchbar übersetzen kann; denn die Hauptsache ist nicht das Sprachliche, sondern die Anpassung an die gegebene Melodie; wo die mißglückt, wo man alle Augenblicke auf unmögliche Betonungen und dergleichen stößt, da nützt keine dichterische Eleganz etwas. Viel leichter sind kleine sprachliche Unkorrektheiten zu ertragen, wenn nur Text und Melodie gut zusammengehen.

Mit fünfzehn Gesängen steht Andersen an der Spitze der von Grieg vertonten Dichter. Das reizende Liedchen „Zwei braune Augen“ (op. 5 Nr. 1) macht den Anfang. Auch die andern drei Gedichte dieses Werkes stammen von Andersen; Nr. 2 „Des Dichters Herz“ und Nr. 3 „Ich liebe dich“ sind rein musikalisch von gleichem Wert; dichterisch steht jedoch Nr. 2 ungleich höher. Grieg hat beide Lieder gleich lieb gehabt und sie ganz ausgezeichnet für Klavier übertragen (op. 52 Nr. 3 und op. 41 Nr. 3). In op. 15 finden sich zwei weitere Andersensche Lieder, darunter eine schöne Schwester von op. 5 Nr. 3: „Liebe“, — leider nicht gut übersetzt, so daß die stimmungsvolle Klavierübertragung in op. 52 Nr. 5 vorzuziehen ist. Es schließen sich sechs Lieder aus op. 18 an, alle sehr hübsch, aber keines sehr bedeutend; am dankbarsten vielleicht „Waldwande-

rung“ (Nr. 1) und „Die Poesie“ (Nr. 5). In Nr. 3 „Des Dichters letztes Lied“ haben wir eine Ergänzung zu op. 5 Nr. 2. Sehr eigenartig mit dem Tritonus in der Melodie und zugleich sehr anmutig ist Nr. 2 „Wenn einst sie lag an meiner Brust“; in der feinsinnigen Klavierbearbeitung (op. 41 Nr. 4) lautet der Titel: „Sie ist so weiß“. Weitere drei Andersen-Lieder fanden sich im Nachlaß: „Der Soldat“, „Tränen“ und „Mein kleiner Vogel“. Das letzte Lied (aus dem Jahre 1865) ist strophisch und wirkt bei der dreimaligen Wiederholung etwas eintönig. Es gibt nun seltsamer Weise noch eine zweite Fassung („Mein Vöglein“, Verlag von Julius Hainauer in Breslau); hier ist die zweite Strophe anders als die erste und dritte gestaltet, so daß die Musik nun mehr Abwechslung bietet. Diese zweite Fassung verdient also den Vorzug.

Von John Paulsen hat Grieg vierzehn Gedichte komponiert. Die ersten vier Lieder sind in op. 26 zu finden und zeigen eine innere Verwandtschaft mit den Andersen-Gesängen. Am populärsten ist von ihnen Nr. 4 („Mit einer Primula veris“), der man die Originaltonart Ges-dur nicht nehmen sollte; stärkere Eigenart offenbart jedoch Nr. 5 („Herbsstimmung“), ein sehr melancholisches Lied, das mit seiner eckigen Melodieführung und seiner zugespitzten Chromatik nicht auf den ersten Blick für sich einnimmt. Im mittleren Teil und in der Schlußkadenz verrät sich das Bestreben, vom Herkömmlichen um jeden Preis abzuweichen. Das ziemlich schwache op. 58 enthält neben viel Wagnerischem einen echt nordischen, überaus schwärmerischem Hymnus „An das Vaterland“. Op. 59 beginnt mit einer zweiten „Herbststimmung“, die noch schwermütiger als die erste ist, und schließt mit dem gleichfalls sehr elegischen Gesang „Nun ruhest du“, bei dem die charakteristische Terzenbewegung zwischen Melodie und Baß Beachtung verdient. Dazwischen finden sich neben einem belanglosen Liedchen „Abschied“ zwei sehr schöne Gesänge „An sie“. Der erste „Du bist der Lenz“ offenbart die ganze Gemütstiefe Griegs; stärkste Empfindung erfüllt auch den zweiten „Warum schimmert dein Auge“, dessen seltsame, teils eigene, teils tristanische Harmonik mit der Dominante von A-moll beginnt und schließt, sonst aber außerhalb jeder Tonart steht.

Stärker als in den Paulsen-Gesängen ist das skandinavische Element in den dreizehn Liedern mit Texten des Dichters Holger

Drachmann (1846—1908) betont. Den Zyklus „Aus Fjeld und Fjord“ op. 44 kennt man in Deutschland kaum, und wenn wir das fünfte, innig-süße Liedchen „Ragna“ ausnehmen, so schadet das auch nicht viel. Von Fjeld und Fjord schwärmt der Dichter zwar im Prolog und Epilog (beide von Grieg frei rezitiert, hier mit Anlehnung an italienische Floskeln, dort unter Benutzung von Wagnerklängen), sonst aber hat er von der Natur nicht viel gesehen, weil ihn vier Mädchengestalten, Johanne, Ragnhild, Ingeborg und Ragna, so fesselten, daß er den Blick nicht von ihnen wenden konnte. Eigentlich ist er gleich seinem Begleiter Grieg in alle vier zugleich verliebt, aber die kleine Fischerin Ragnhild hat es ihm doch ganz besonders angetan; daneben zeigt er auch Sinn für die rundlichen Reize Ingeborgs, die den beiden Wanderern den Trank der Labe kredenzte und das Brot buk: „Es wölbt sich deine Brust, o Maid, wie reiner Gletscherschnee, doch schaut den still verborgnen Glanz kein fremdes Auge je; sie träumt wohl hinterm Blaugarnhemd, der Welt und ihrem Treiben fremd, bis einst erwacht sie ganz sich gibt dem Burschen, der sie liebt.“ Was du jetzt denkst, lieber Leser, und auch du, teure Leserin, stimmt nicht. Immerhin versichert der Dichter im Epilog unter wörtlicher Benutzung einer klassischen Sentenz aus Bayern: „Auf der Alm, da gibt's ka' Sünd.“ (Dös glaabst! Duliö!) — Ernsthafter und wertvoller sind die „Sechs Gedichte“ op. 49. Zwar klingt im ersten Liede noch die Erinnerung an die Freuden der Alm, nein, des Fjelds und Fjords, lebhaft nach („Komm, du Braune, daß hochzeitlich bei dir im Grünen ich wohne; wir achten der klatschenden Zungen Stich nur eine Bohne.“ „Zeige den Arm, Magisterlein; zum Busen umspannen ist der zu klein“); aber gleich nach dieser fabelhaft feinsinnigen Poesie kommt ein wirklich entzückendes Liedchen „Wieg, o Welle“, in dem auch die rezitativischen Stellen von zauberischer Anmut sind. Nr. 3 „Gegrüßt seid, ihr Damen“ stammt von den Meistersingern her; da spricht Pogner allerdings zu Vertretern des häßlichen Geschlechts. Diesem nicht aufregenden Gesang folgt wieder ein sehr sinniges Lied („Nun der Abend licht und lang“), dem das schönste der Sammlung angegliedert ist: „Weihnachtsschnee“. Hier verbindet sich das Volkstümliche mit dem Religiösen zu ganz schlichten und doch so ergreifenden Klängen, die Anfang und Ende bilden, während der sehr ausgedehnte mittlere Teil von schmerzensreichen

Klagen in harten Griegschen Dissonanzen erfüllt ist. Auch das letzte Lied „Frühlingsregen“ gehört zu den Perlen Griegscher Lyrik; in diesem gemütstiefen Gesange hat der Meister mit sorgsam gewählten Dissonanzen duftige Klänge von herrlichstem Wohllaut geschaffen und jene ihm eigene Stimmung hervorgezaubert, in der zarte Glücksempfindung und stille Wehmut zu einer höheren Einheit verschmelzen. Über den „Schlichten Sang“ aus dem Nachlaß ist nicht viel zu sagen: ein hübsches, harmloses Liedchen, dessen Anklänge an das Finale der C-moll-Sonate (op. 45) nicht weiter stören.

Leicht zu merken durch die Opuszahl 33 sind die zwölf Vinje-Lieder, denen sich ein dreizehntes aus dem Nachlaß („Auf Hamars Ruinen“) zugesellt. Sie bedeuten den Gipfel der Liedkunst Griegs. So viel schöne Gesänge der nordische Meister auch sonst noch geschaffen hat, nirgends offenbart sich seine Eigenart stärker und reifer, seine Menschlichkeit reiner und tiefer, sein Norwegertum urwüchsiger und mannhafter als in diesen prächtigen Liedern, die er nach Dichtungen des einfachen Bauersmannes Vinje in etwa acht Tagen niederschrieb. Zu bedauern bleibt nur, daß er sich bei längeren Gedichten fast nie entschließen kann sie durchzukomponieren; sein starres Festhalten an der strophischen Form macht es ihm gleich bei dem ersten Lied unmöglich, der dichterischen Entwicklung zu folgen. Wenn drei verschiedene Strophen dasselbe musikalische Gewand erhalten, so paßt die Musik zu keiner einzelnen so genau, wie es die künstlerische Wahrheit erfordert. In früheren Zeiten hat man darüber hinweggesehen, aber das moderne Publikum ist in dieser Hinsicht mit Recht sehr empfindlich geworden. Auch das zweite Lied, der berühmte „Letzte Frühling“, leidet ein wenig unter der strophischen Form; die Musik ist hier allerdings von solchem Wohllaut und solcher Empfindungstiefe, daß man gern zweimal das Gleiche hört und kaum empfindet, wie sich der Dichter in seinem Gedankenfluge mehr und mehr vom Komponisten entfernt. Im dritten Liede führt die strophische Form dann allerdings zu einem unerträglichen Zwiespalt zwischen Text und Musik; denn die schrillen Dissonanzen (Zusammenklang des Vorhalts und seines Auflösungstones fisis-gis und his-cis), die so vortrefflich zur ersten und zweiten Strophe passen, sind vollkommen sinnlos bei den Worten „Begrüßt von jubelnder Vögel Chor“. Als Musik „an sich“ ist auch dieses Lied

herrlich; aber die dritte Strophe kann man einfach nicht singen. In dem folgenden Lied „Die Beere“ (frühere Übersetzung: „Die Heidelbeere“) vermutet nach der Überschrift gewiß niemand einen patriotischen Gesang: Die Beere gibt einem dürstenden Jüngling ihr Blut und sagt ihm, wenn er sein Volk in Not sehe, so solle auch er nicht zögern, sein Blut zu opfern. Der großartige Aufschwung der wildklagenden Musik am Schlusse des Liedes über dem Orgelpunkt a offenbart so recht die Kraft und Innigkeit der Liebe Griegs zu seinem Lande und seinem Volke. Wie sehr ist doch uns armen Deutschen in all unserer äußeren und inneren Not dieser im tiefsten Innern wurzelnde, beinahe unpolitische Patriotismus abhanden gekommen, der sich hier kund tut. Wir sollten von den großen Künstlern aller Völker lernen, daß nur der einer allumfassenden Menschheitsliebe fähig ist, dem seine Heimat und sein Volk ans Herz gewachsen sind. Grieg hat in seinem Leben und in seinen Werken den Weg von der Vaterlandsliebe zur Menschheitsliebe gefunden (nicht jenen andern Weg vom Chauvinismus zum Internationalismus, auf dem man das deutsche Volk hin und her zerrt). Als er einmal von einem Engländer interpelliert wurde, soll er gesagt haben: „Mein Troldhaugen, mein Norwegen und die Welt dahinter bilden konzentrische Kreise; ich bin kein Sportsmann und habe keine Lust, auf der Peripherie eines dieser Kreise sinnlos herumzurasen; als Künstler setze ich mich in die Mitte von allen dreien, und da steht zufällig mein Flügel.“ Wenn dieser Ausspruch nicht authentisch sein sollte, so ist er jedenfalls sehr gut erfunden. Von seinem „Mittelpunkt“ aus hat der Meister mit seinen Künstleraugen in der Tat eine ganze Welt gesehen. Sein op. 33 zeigt, wie weit sein Blick reichte. In Nr. 5 „Am Strome“ wird die Demut verherrlicht, die Dankbarkeit nicht für Freuden allein, auch für Leiden und Tod. Man beachte, wie charakteristisch Grieg am Schlusse des Liedes wieder den Terzensprung von der Septime zur Quinte verwendet. In Nr. 6 „Was ich sah“ ist von einer Vision des Glücks die Rede, das nie greifbare Wirklichkeit werden kann. Die Musik mit ihren tanzartigen Rhythmen zeigt, daß der Dichter hier tiefer schaute als der Komponist; immerhin klingt sie sehr schön. Nr. 7 „Die alte Mutter“ umschließt eine Welt für sich; man darf an die schlichten, warmherzigen Worte nicht denken, wenn man die Klavierbearbeitung

(op. 52 Nr. 6) spielt, denn aus der volkstümlichen Musik des Liedes wird hier etwas ganz anderes: eine leidenschaftliche Klage um den Verlust der Mutter, von dem der Liedertext nicht spricht. Nr. 8 „Das Höchste" preist die allumfassende, nimmer ruhende Liebe mit einfachen, fast zu einfachen Klängen. Nr. 9 „Auf der Reise zur Heimat" schließt sich den Heimatgesängen in den „Lyrischen Stücken" an; unnötig zu sagen, daß dieses Lied von Herzen gekommen ist und zu Herzen geht. Nr. 10 „Verrat" schildert mit düsteren Farben den bitteren Schmerz über die Treulosigkeit eines Freundes; wieder fällt die herbe Dissonanz auf, die durch Zusammenklang von Vorhalt und Auflösungston (gis-a) entsteht. Nr. 11 „Glaube" ist ein höchst seltsames Lied, das sich gegen die christliche Kirchenlehre wendet. Daß Grieg die Ironie des Textes nicht erkannt habe, kann man nicht annehmen; seine Musik klingt aber so sanft und fromm, daß der Hörer, wenn er die Worte nicht versteht, unfehlbar in eine andächtige Stimmung gerät. Liest er dann hinterher die Verse, so wird er sicher kein sehr schlaues Gesicht machen. Hatte Grieg das beabsichtigt? Ein großer Kirchenfreund war er ja gewiß nicht (Kirchensinn und Religiosität sind bekanntlich zweierlei), aber schlechte Scherze pflegte er sonst nicht zu machen. „Merkwürd'ger Fall." — Nr. 12 „Mein Ziel" bildet einen sehr wirksamen Schluß des Werkes. „Vorwärts mutig den Blick gerichtet, fest und sicher das Ziel gesichtet, stolz verachtet die krummen Stege, vorwärts stets auf geradem Wege." Das war Griegs Art; und darum ist ihm auch dieses Lied so prächtig gelungen. Den grandiosen Schluß stört etwas die hier unberechtigte Dissonanz zwischen Vorhalt und Auflösungston (fis-g, h-c), die man geradezu als die Vinje-Dissonanz bezeichnen könnte, und die übermäßige Betonung eines nebensächlichen Wortes.

Den Vinje-Liedern wird mancher die zehn Benzon-Gesänge (op. 69 und 70) noch vorziehen. Op. 69 enthält drei heitere Lieder: „Es schaukelt ein Kahn im Fjorde", „An meinen Sohn" und „Schneck! Schneck!" In dem letzten ist ein bißchen viel „Waldweben'", sonst aber zeichnet es sich gleich den beiden andern durch Frische der Erfindung, prächtigen Klaviersatz und fröhlichste Stimmung aus. Am wertvollsten ist von den dreien wohl das erste, gefällig und zum Vortrag geeignet sind sie alle drei. Auch die „Träume"

zeigen bei aller Zartheit einen erquickenden Frohsinn in ihren wohligen Harmonien und sanft wiegenden Rhythmen. Mitten unter diesen von heiteren Klängen erfüllten Liedern steht ein ernster, schwermütiger Gesang: „Am Grabe der Mutter"; für den, der ernsten Liedern mehr als heiteren zuneigt, vielleicht die schönste und tiefste Offenbarung des großen Menschen und Künstlers Edvard Grieg. In der Form eine einzigartige Verschmelzung von Trauermarsch (mit dumpfen Totenglocken) und Wiegenlied. Der erschütternden Klage wird das Niederdrückende, Hoffnungslose, Zermarternde ein wenig durch die den Wiegenliedern eigenen Wiederholungen von Melodienoten genommen. Auch liegt ein so lebenswahrer und zugleich rührender Zug darin, daß der gereifte Mensch (Mann oder Frau) sein Mütterchen in den Schlaf wiegt, es wie ein Kind zur ewigen Ruhe geleitet. Bis zur Mitte des Lebens ist wohl jeder für seine Mutter ein Kind, dann kehrt sich das Verhältnis ganz leise, ganz unmerklich um. Wo die natürlichen Beziehungen zwischen Mutter und Sohn oder Tochter bestehen, da wird der Verlust nie ganz verwunden; das zeigt sich auch in den ergreifenden Klängen Griegs bei dem bis ins Mark dringenden Aufstöhnen: „Solcher Schmerz ist täglich neu." Immer stiller wird danach die Klage, langsam gleiten die Melodie und die Harmonien (wie ein leises Sichausweinen) abwärts, und eine friedvolle Dur-Harmonie schließt das Ganze. — Die Gesänge in op. 70 stehen nicht auf der gleichen Höhe. Viel gesungen wird der erste, „Eros", der einen kräftigen, leidenschaftlichen Ton anschlägt, aber nicht sehr stark in der Erfindung ist. Es folgt der düstere, hoffnungslos ringende Gesang „Ich lebe ein Leben in Sehnsucht". Das nächste Lied, „Lichte Nacht", zeigt nach einem sehr weichen, fast weichlichen Anfang ein merkliches Hinneigen zu Brahms, dem sich Grieg sonst keineswegs verwandt fühlte. Das vorletzte Liedchen, „Sieh dich vor", klingt recht hübsch und apart, ohne tiefere Wirkungen hervorzurufen. Aber dann kommt eine prächtige Schlußnummer, „Dichterweise", in der den Philistern ganz gehörig die Wahrheit gesagt wird. Auch Grieg teilt hier und da ein paar kräftige Schläge aus, begnügt sich aber in der Regel damit, die Dichterworte mit lustigem Geklingel zu umgeben.

III.

Die elf Björnson-Lieder gehören fast sämtlich einer früheren Schaffensperiode Griegs an. Sehr bekannt ist der Gesang „Die Prinzessin“ (ohne Opuszahl). Seine halb nordische, halb exotische Musik wirkt sehr zart und stimmungsvoll, doch ist der Text leider recht schlecht übersetzt. „Schweig stille, o Kleiner, du fesselst mir, ach!“ Pause. Die Verwechslung von mir und mich hat sich jetzt zwar auch an hohen Stellen eingebürgert, in Gedichten aber wirkt sie noch immer peinlich. Doch halt, nein, es geht ja weiter: „All meine Gedanken“. (Scheide man lieber aus deinem Beruf, teurer Nachdichter; die Hand könnte dir beim Schreiben verdorren, wenn du noch zweimal mit „ach“ reimst.) Ein Liederheft, das nur Gedichte Björnsons enthält (op. 21), ist voll von Frühlingsstimmungen. Mit Vogelgezwitscher beginnt das dritte Lied „Dem Lenz soll mein Lied erklingen“, und die Singstimme fügt zunächst nur einen melodischen Nachsatz hinzu. (Richard Strauß hat das in seinem Liede „Morgen“ nachgemacht.) Dann aber beginnt eine schöne Steigerung, durch eine echt nordische Episode unterbrochen, und mit herrlichem Aufschwung endet das sehnsuchtsvolle Lied. Es gehört zu den wenigen, die durchkomponiert sind. Nr. 1 „Erstes Begegnen“ vereint den Frühling der Natur mit dem Frühling der Herzen; auch dieses melodisch wie harmonisch reizvolle Liedchen ist durchkomponiert. In den Klavierstücken begegnen wir den beiden Gesängen nochmals (op. 41 Nr. 6 und op. 52 Nr. 2). An einen heiteren, sonnigen Frühlingstag erinnert das überaus frische, volksliedartige „Guten Morgen“ (Nr. 2); und im letzten Liede (Nr. 4) geht es dann mit geschwellten Segeln auf schwankendem Boot ins volle Leben hinein, die Brust von Frühlingshoffnungen erfüllt. Dieser feurige Gesang zeigt den kampfesfrohen Tondichter der Christianiaer Zeit und verrät in der trefflichen Deklamation den guten Einfluß Wagners. Von den späteren Björnson-Liedern erfreut sich op. 39 Nr. 1 „Vom Monte Pincio“ einer unbegründeten Beliebtheit. Dieser mosaikartig zusammengesetzte Gesang wurde 1870 in Rom geschrieben; sein künstlerischer Wert ist trotz schöner Einzelheiten deshalb so gering, weil ihm jede Einheit fehlt, und weil er in der Mitte eine ziemlich üble Liedertafelei enthält. Op. 39 Nr. 2 „Ver-

borgene Liebe“ erscheint wie eine Vorahnung von Solvejgs Lied; wieder einmal muß auf den charakteristischen Sprung von der Septime zur Quinte hingewiesen werden. Im Nachlaß fanden sich noch zwei weitere Gesänge: „Seufzer“, eine Bagatelle im Volkston, und „Das blonde Mädchen“, ein sehr hübsches eindrucksvolles Lied, das auch noch aus den Jahren in Christiania stammt. Außerdem wäre hier der in Text und Musik gleich schöne Gesang „Ich liebte“ zu erwähnen; er ist das einzige Stück aus dem unvollendeten Oratorium „Der Friede“ (vgl. S. 67), ganz liedmäßig gesetzt, und von tiefster Empfindung erfüllt.

Ibsens Name findet sich zum ersten Mal in op. 15. Die Verse von Nr. 1, „Margaretens Wiegenlied“, erinnern an den Kindergesang aus Hänsel und Gretel: „Abends will ich schlafen gehen”. Auch hier steigen die Englein auf einer schönen breiten Treppe vom Himmel hernieder (wozu haben sie Flügel?), um den Schlummer des Kindes zu bewachen, und die Musik klingt genau so fromm und innig wie bei Humperdinck. In den Klavierstücken findet sich das Liedchen unter dem Titel „Klein Haakon” (op. 41 Nr. 2). Die beiden nächsten Lieder stammen aus Peer Gynt; über sie wird später zu sprechen sein. Dann kommen nur noch die fünf Lieder op. 25. Den „Schwan“ hat Hans Schmidt jetzt in lesbares und sangbares Deutsch übertragen; die frühere Übersetzung, die groß gedruckt darübersteht, ist so über die Maßen schauderhaft, daß der starke Erfolg des Liedes mit diesem Text sehr für die Musik Griegs spricht. Sie klingt nicht alltäglich und zeigt, wie reiflich Grieg über sie nachgedacht hat; eingefallen ist ihm allerdings sehr wenig. Wertvoller erscheint die Musik zum „Spielmannslied“; auch hier liegt der Schwerpunkt freilich im Harmonischen; die Melodie am Anfang und Ende hat Grieg aus dem ersten Satze seines Streichquartetts übernommen, und im mittleren Abschnitt wird nur rezitiert. Wagners Einfluß verrät sich in der Aneinanderreihung von terzverwandten Klängen. Mit guter Wirkung hat Grieg im letzten Teil außer seinen geliebten Septimen- und Nonen- auch die seltenen Undezimen-Akkorde verwandt, so daß also zuweilen die ganze Tonleiter mit Ausnahme eines einzigen Tons zusammenklingt. Der kurze Gesang „Geschieden“ ist gleichfalls in melodischer Hinsicht wenig bemerkenswert, dafür aber zeigt sich hier Griegs Charakterisierungskunst

im hellsten Licht; besonders die leeren Oktaven am Anfang jeder zweiten Verszeile wirken mit ihrer schneidenden Schärfe sehr stark. Die Melodik kommt dann im „Stammbuchsreim“ zu ihrem Recht, einem trotz seiner Kürze bedeutungsvollen Gesange, dessen Lyrismen man in dem Goethe-Lied op. 48 Nr. 5 wiederfindet. Sehr melodisch ist der ermüdend lange und allzu gleichförmige Gesang „Mit einer Wasserlilie“, der anmutig klingt, aber Griegs Eigenart nur schwach wiederspiegelt.

Gehen schon bei den Ibsen-Liedern die Meinungen auseinander, so ist es nicht zu verwundern, daß der Zyklus „Das Kind der Berge“ op. 67 mit Texten von Arne Garborg eine sehr verschiedene Beurteilung gefunden hat. Um den Gedichten gerecht zu werden, muß man die Erzählung („Haugtussa“) kennen, der sie entnommen sind. Ohne Zusammenhang in einer nicht sehr poesievollen deutschen Übersetzung nebeneinandergestellt, können sie nicht wirken. Kommt noch hinzu, daß die Musik in diesem Werke auf harmonischen Farbenreichtum verzichtet, um den Gedichten nicht ihre Einfachheit und Volkstümlichkeit zu nehmen. Um so liebevoller ist dafür allerdings die Melodik behandelt, die sich den norwegischen Ausdrucksformen eng anschließt. Hierdurch erklärt es sich, daß die Lieder in Dänemark und Norwegen sehr beliebt sind, während das deutsche Publikum sich nicht recht für sie erwärmen kann. Das hübsche Lied „In den Heidelbeeren“ (nicht zu verwechseln mit der „Heidelbeere“ aus op. 33) sollte stets im Originaltext oder in der englischen Übersetzung vorgetragen werden; denn im Deutschen kann man unmöglich singen „Ihre Kühe, da heißt es rasten“ oder „Iiich (forte) muß zum Stalle nun gehn“; das klingt im Norwegischen urwüchsig und im Englischen beinahe so amüsant wie ein Niggersong, im Deutschen aber gar zu vulgär. Durch Lili Lehmann ist der sehr lustige „Zickeltanz“ bekannt geworden, der zur Gattung der „Zugabe-Lieder“ gehört. Die übrigen Gesänge enthalten viel intime Schönheiten, an denen ein Musikerherz sich erfreut; man sollte sie also nicht unbeachtet liegen lassen, bloß weil sie im Konzertsaal keinen Erfolg gehabt haben. Manche anderen Gesänge Griegs, die beim ersten Anhören sehr gefallen, verlieren ihren Reiz, wenn man sie oft hört. Bei den Garborg-Liedern „Lockung“, „Stelldichein“, „Liebe“ und „Am Bergbach“ ist es jedoch umgekehrt: sie gewinnen um so mehr,

je eifriger man sich mit ihnen beschäftigt. Ein hier verwendeter melodischer Anfang, den wir z. B. auch aus dem Liede „Sind wir vereint (c, f, g, a) zur guten Stunde“ und aus mehreren Liedern von Brahms kennen, scheint Gemeingut aller Komponisten zu sein; wenigstens begegnet er uns in Dur wie in Moll bei allen Kulturvölkern immer und immer wieder. Am Schlusse des letzten Garborg-Liedes finden sich seltsamerweise dieselben Harmonien, die das Klavierstück „An den Frühling“ (op. 43) so reizvoll beenden. (Ihre technische Erklärung ist ganz einfach: Unterdominantklang mit hinzugefügter kleiner Septime, Erniedrigung der Terz, um einen Halbtonschritt zur Tonikaquinte zu gewinnen, tonischer Dreiklang; also ein plagaler Schluß.)

Wenig bekannt in Deutschland sind auch die sieben (bei Forberg in Leipzig erschienenen) Kinderlieder op. 61. Die ersten sechs bieten eine ganz reizende, sehr leicht spielbare und singbare Musik. In Nr. 1 dürfen wir Deutsche das uns störende cis (Leitton zur Quinte) in ein c umwandeln; selbst den Norwegern wird das cis hier „fehl am Ort“ erscheinen. Nr. 2 und 3 bereiten reinsten Genuß; in Nr. 4 und 5 aber ärgert man sich über den läppischen Text. In dem einen Liede wird ein Pferd liebevoll angesungen, in dem andern Jesus Christus herbeigerufen, damit er die Flundern zum Angelhaken locken solle. Sehr schön ist dann wieder Nr. 6 („Im Fjeld“). Nr. 7 („Psalm für das Vaterland“) paßt zwar gar nicht in die Sammlung, klingt aber sehr frisch und mannhaft.

Keinen großen literarischen Wert haben ferner die vier Gedichte von Andreas Munch (1811—1884), die als op. 9 erschienen sind. Das erste wie das dritte Lied hinterläßt keine nachhaltigen Eindrücke; wunderschön und tief ergreifend ist aber das zweite, ein „Wiegenlied“, das ein Witwer seinem Kinde singt. Grieg hat es auch für Klavier allein bearbeitet (op. 41 Nr. 1). Erwähnung verdient ferner das durchkomponierte Gedicht „Ausfahrt“, das Grieg kurz vor seiner ersten Romreise (1865) schrieb. Seine Ausdruckskraft ist so stark, daß die Schwächen des Textes und einige Lohengrinanklänge kaum stören.

Zu den glücklichsten Eingebungen Griegs gehören die fünf Lieder zu den Texten von Vilhelm Krag (geb. 1871). Das beliebteste

von ihnen, „Im Kahne“, ist zugleich das unbedeutendste. Von den übrigen vier sind zwei sehr ergreifend („Die Mutter singt“ und „Ein Vogel schrie“), zwei von sonniger Heiterkeit erfüllt („Margaretlein“ und „Zur Johannisnacht“). Welchem man den Vorzug geben soll, ist schwer zu sagen; sie erscheinen alle gleich liebenswert.

Von C. Richardt hat Grieg zwei Gedichte vertont. Der „Mutterschmerz“ ist als Klavierstück (op. 52 Nr. 1) so wundervoll, daß man den schwachen Text gern vermißt. Auch bei dem Liede (op. 15 Nr. 4) muß auf sehr gebundenes Spiel geachtet werden; die Seufzer in Takt 3, 4, 7, 8, 20 und 21 können nur dann gut zum Ausdruck kommen, wenn die erste punktierte Viertelnote stark betont und dic zweite ganz innig und ganz leise darangebunden wird. Das zweite Gedicht „Herbststurm“ (op. 18 Nr. 4) hat Grieg nach der Art von Wagners Fliegendem Holländer sehr geschickt und wirkungsvoll in Musik gesetzt, doch tritt seine Eigenart hier nur wenig hervor.

„Die junge Birke“ (op. 18 Nr. 6), mit Worten von J. Moe, schwankt zwischen H-dur und Es-dur hin und her; wie man von einer Birke das Streben nach oben und die christliche Demut lernen könne, bleibt Geheimnis des Dichters. „Die Odalisken“ (ohne Opuszahl) lauschen dem Nachtigallenschlag in einem Haremsgarten am Bosporus, aber der Komponist hat an Stelle der Nachtigallen nur Klänge aus Wagners Venusberg vernommen. Der Dichter dieses Gesanges ist der Geschichtsforscher Carl Bruun, der sich durch die Herausgabe von Holbergs Briefen ein Verdienst erworben hat. Kristofer Jansons Lied „Unter Rosen“ (op. 39 Nr. 4) ist so belanglos wie Griegs Musik dazu. O. P. Monrads Gesang „An der Bahre einer jungen Frau“ (op. 39 Nr. 5) zeigt dagegen wieder die Tiefe der Empfindung, die aus allen ernsten Liedern Griegs spricht. Besonders ausdrucksvoll hat der Komponist hier den Anfang und Schluß durch eine Baßmelodie gestaltet, aber auch die Sequenzen in der Mitte wirken ergreifend und feierlich. Aus dem Nachlaß ist noch ein „Weihnachts-Wiegenlied“ von Adolf Langsted zu erwähnen, das Grieg im Jahre 1900 komponiert hat. Seine Wirkung hängt ganz und gar von der Vortragskunst der Sängerin ab; über einige durch die Übersetzung verschuldete Betonungen an unrichtiger Stelle wird sie unmerklich hinweggleiten müssen. Noch wichtiger wäre,

daß sie die letzte Silbe jeder Verszeile ein wenig dehnt, damit die Melodie nicht leierig klingt. Das Liedchen ist harmonisch so wunderschön und auch melodisch so einschmeichelnd, daß sich die allersorgsamste Ausfeilung des Vortrags lohnt. Am besten wäre es, den Originaltext zu singen, selbst auf die Gefahr hin unverständlich zu bleiben. Das würde nicht viel schaden . . .

Man kann sogar ruhig einmal die paradoxe Behauptung aussprechen, daß es Lieder gibt, bei denen die Worte geradezu stören; genau wie es Instrumentalwerke gibt, bei denen man Worte hinzufügen möchte. (Liszt hat das zuweilen in seinen Partituren getan.) Das Weihnachts-Wiegenliedchen von Grieg ist so einheitlich in Melodie, Harmonie und Stimmung, so vollkommen aus der Musik heraus verständlich, daß man die banalen Worte, die so ungeschickt in die Noten hineingesetzt sind, wahrhaftig nicht braucht. Muß denn überhaupt alles Gesungene immer einen verstandesmäßigen Sinn haben? (Frederick Delius läßt in einigen seiner Werke nur Naturlaute singen.) Man vergesse nicht, daß selbst dem großen Brahms ein paar Mal eine schöne Liedmelodie eingefallen ist, zu der er dann hinterher erst einen Text suchte. Das Publikum hört so ein Lied im Konzertsaal, versteht keine Silbe und ist trotzdem ehrlich begeistert. Wäre unsere deutsche Sprache wenigstens der italienischen oder spanischen ähnlich! Aber unsere gehäuften Zisch- und Pfeiflaute zerreißen die herrlichsten Melodien oft so unbarmherzig, daß sie ganz entstellt und entseelt erscheinen. Wer Griegs Lyrik in ihrer ganzen Tiefe und Schönheit, in ihrem vollen Reichtum an Gefühlswerten erkennen will, der singe zuweilen eine Melodie ohne Worte vor sich hin und betone dabei so, wie sein Gefühl es ihm eingibt, wie die Melodie es will: Er wird dann die überraschendsten und beglückendsten Entdeckungen machen. Vielleicht steckt doch etwas Wahres in dem Satze, daß der Sinn der Musik erst da anfängt, wo die Worte ihren Sinn verlieren. Wenn Oscar Bie deshalb die Oper als eine „unmögliche“ Kunstgattung bezeichnet, so müßte er eigentlich auch über Lieder sehr pessimistisch urteilen. Sicher ist, daß Richard Wagner sich im Grabe umdrehen würde, wenn er wüßte, wieviele Musiker und Musikfreunde, ja, wie viele seiner begeistertsten Anhänger sich die Meistersinger stets mit geschlossenen Augen, und ohne auf die Worte zu achten, anhören.

Es gab eine Zeit, wo man nur der Vokalmusik Existenzberechtigung zuerkannte und alle reine Instrumentalmusik als eine „Entartung“ verwarf; in der Zukunft wird umgekehrt vielleicht die Instrumentalmusik eine Zeit lang als einzig berechtigte Musikgattung angesehen werden. Trotz Ben Akiba ist doch noch nicht alles dagewesen.

KAMMERMUSIK

DIE VIER SONATEN

Wer weiß denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk aller Instrumentalisten sein soll, weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, soviel es immer möglich ist, nähern muß?
Leopold Mozart.

Eine Musik, recht vorgetragen, wiegt sich wie ein Stück des Himmels, und sieht aus dem reinen Äther in unser Herz, und zieht es hinauf. Und was ich einzig und allein im Ton hören will, ist die Begeisterung. Einen tragischen oder göttlichen Enthusiasmus gibt es, der herausklingend jeden Zuhörer von seiner menschlichen Beschränktheit erlöst. Tieck.

Unter den Besuchern von Orchesterkonzerten mit klassischer Musik und von Liederabenden pflegt die weibliche Jugend zu überwiegen; die männliche Jugend zieht Klavierabende und Orchesterkonzerte mit moderner Musik vor; Kammermusikabende locken vor allem die älteren Leute an. Wer je in jungen Jahren Gelegenheit hatte, ein Berliner Konzert des Joachim-Quartetts zu besuchen, der wird beim Eintritt in den Saal zunächst ein bedrückendes Gefühl gehabt haben: Eine ganz ungewohnte Stille, viel weißhaarige Damen und noch mehr alte Herren mit Notenbüchern, nirgends die frohen Farben der Jugend, überall ernste, strenge Mienen, — wars nicht wie in einer Kirche? Ebenso feierlich und ebenso unfroh? Was man dann hörte, klang gewiß auch dem jungen Hörer ergreifend, ward ihm zu einem unvergeßlichen inneren Erlebnis; und doch sehnte er sich heimlich hinaus ins Freie. Elementare Leidenschaftsausbrüche, ein Schwelgen in farbenprächtigen Harmonien, jubelnder Frohsinn, — das fehlte hier. Die Musik erschien so unjugendlich wie das Publikum: Ernst, würdig, gelehrt dünkte sie den Hörer, niemals himmelhoch jauchzend, niemals zum Tode betrübt, sondern stets abgeklärt, maßvoll und weise. Durfte man gestehen, daß man sich viel, viel mehr zu einer anderen Musik hingezogen fühlte, vor der man zwar weniger Hochachtung empfand, die man aber mit wahrer Inbrunst in sich einsog, die einem die Sinne verwirrte und das Herz bis zum Halse hinaufschlagen ließ?

Liszt und Wagner wollten wir damals hören, auch Chopin, Hugo Wolf und Richard Strauß, aber möglichst wenig Klassisches und vor allem keine Kammermusik. Das war etwas für unsere Väter, für Wagnerfeinde, für Konservative, für Professoren und andere altmodische Leute. Von Grieg kannten und liebten wir eine Anzahl Klavierstücke, ohne freilich für sie zu „schwärmen"; dazu waren sie uns zu wenig „aufregend". Und dann sagte einer gelegentlich: „Grieg hat auch Kammermusik geschrieben; aber sie ist einfach entzückend." Ungläubige Gesichter der andern. „Nein wirklich; sie klingt nämlich gar nicht wie . . . Kammermusik." Nun waren wir doch neugierig, und nach eingehender Prüfung stellten wir dann mit großer Genugtuung fest, daß Griegs Sonaten und ebenso sein Quartett tatsächlich „keine Kammermusik" seien. (Die Musikkritiker und die älteren Musikfreunde machten damals ähnliche Feststellungen, allerdings mit ganz anderen Gefühlen als wir.)

Seitdem sind etwa zwanzig Jahre vergangen, aber noch heute mag es zweifelhaft erscheinen, ob Griegs drei Violinsonaten (op. 8, 13 u. 45) wie auch seine Violoncellosonate (op. 36) zur Kammermusik gezählt werden können; denn eine Tonsprache, wie sie hier angewandt wird, ist weit entfernt von dem strengen Stil, den wir als Hauptcharakteristikum eines Kammermusikwerkes ansehen. Griegs Musik reicht in seinen Sonaten vom einfachen Volkstanz bis zu ekstatischen Gefühlsausbrüchen in freien Formen; und das gefällt denen nicht, die in einen Kammermusiksaal wie in einen Tempel oder in ein Amtszimmer zu treten gewohnt sind. Beherrschung der Leidenschaften scheint ihnen hier erstes Gebot; und tanzen kann man ja anderswo. Aber wir wollen doch nicht gar so feierlich und gar so griesgrämig sein. Es ist Zeit, daß man in Tempeln und Amtsstuben Fenster und Türen weit aufmache, daß man Luft und Licht, Sonne und Frohsinn hereinlasse. Wenn das Leben draußen vorbeiflutet, wenn man sich gegen das Leben abschließt, dann werden die Tempel leer bleiben und die Amtsgebäude schließlich nur noch ein Gegenstand des Spottes sein.

Grieg hat die überkommenen Formen mit neuem, frisch pulsierendem Leben zu füllen versucht, und wo sie sich als zu eng erwiesen, da hat er seine Musik sorglos durch Fugen und Risse quellen lassen. So ist denn die ganze Architektur ein bißchen in die

Brüche gegangen und etwas recht eigenartig Geformtes herausgekommen, das in kein Schubfach passen will. Das eine ist zu groß, das andere zu klein, das dritte zu breit, das vierte zu schmal, und solche Unstimmigkeiten ärgern uns Deutsche allemal ganz gewaltig. Man könnte ja schließlich neue Schubfächer bauen, die zu den neuen Formen passen; aber damit wollen wir uns nicht aufhalten, denn es ist uns ja gar nicht darum zu tun, Griegs Kammermusik irgendwo fein säuberlich wegzuschließen, sondern wir wollen sie im Gegenteil aus dem Winkel hervorholen, in dem sie verstaubt, und sie dahin bringen, wo noch mit jugendlichem Überschwang musiziert wird. Diese Musik taugt nicht für den Studiertisch; man wird sie auch nicht während des Vortrags in großen Notenbüchern nachlesen; denn zu „konstatieren" ist hier nicht viel, jedenfalls nichts Wesentliches.

Eigentlich müßte man sie so vortragen, wie die Ungarn ihre Musik spielen: ganz frei, mit stärkster Hervorhebung aller Gefühlswerte, vor allem unakademisch, ohne jede Pedanterie. Mitgerissen soll der Hörer werden, mögen auch die Notenköpfe ein bißchen kraus durcheinanderwirbeln. Hier ist der Geist, das Gefühl alles; der Buchstabe, der Notenkopf nichts. Denn nicht etwas Fertiges, Definitives, nicht ein Ding an sich wollen die Notenblätter sein, sondern nur eine Beschreibung von Erlebnissen und zugleich ein Ansporn, eine Anleitung zum Musizieren. Das ideale Publikum für Griegs Kammermusik wären daher eigentlich die Spieler selbst; handelt es sich doch um eine Musik, die man nicht für Zuhörer, sondern zur eigenen Freude spielen soll.

Was sind den Kindern die Burgen und Schlösser, die die andern Kinder bauen? Selber machen, wenn auch nach einer Vorlage, darin liegt alles Glück! So ist es auch bei Griegs Musik. Da heißt es zupacken, nicht aus der Ferne bewundern; nur wer sich mit ihr seine e i g e n e n Luftschlösser baut, wird sie von Herzen lieben. Auch der Zuhörer kann ja wohl in Gedanken aufbauen; er darf nur nicht dasitzen und darauf warten, daß die Musik zu ihm kommen, in ihn hineindringen möge. Darüber wollen wir uns doch klar sein: Künstlerische Genüsse vermag sich niemand mit einer Eintrittskarte zu einem Konzertsaal zu erkaufen, und der Musikalienhändler kann sie auch nicht mit den Noten frei ins Haus

liefern. Ganz ohne geistige Anstrengung verschafft sie sich keiner; aber die Hauptsache ist und bleibt jugendliche Begeisterungsfähigkeit und kindhafte Einbildungskraft. Wir müssen schon werden wie die Kinder, wenn wir in das Paradies kommen wollen, das uns die Künstler hier auf Erden erschaffen haben. —

Wenn man die drei Geigensonaten nach ihrer Entstehungszeit benennen will, so kann man von einer Kopenhagener, einer Christianiaer und einer Hardanger Sonate sprechen. Die erste stammt also von einem noch Werdenden, die zweite ist eine Arbeit aus Griegs bester Zeit und die dritte das Werk eines Einsamen. Ihrem Inhalt nach unterscheiden sich die beiden ersten Sonaten nur wenig; die eine trägt mehr idyllische Züge, die andere mehr tanzartigen Charakter; beide werden weit überragt von der dritten, der tragischen Sonate.

Geige und Klavier sind zwei so verschiedenartige Instrumente, daß ihre Vereinigung nur dann künstlerischen Wert hat, wenn irgend ein Kampf zwischen ihnen ausgefochten wird. Solange die beiden Instrumente friedlich neben einander herlaufen, wird die Violine mit der Melodie ohne weiteres die Führung übernehmen und dem ein ganzes Orchester in sich schließenden Klavier die unwürdige Rolle eines Begleitinstruments aufdrängen. Dadurch entsteht jene üble Musikgattung, die man als Salonmusik bezeichnet, obgleich sie in Salons weit weniger heimisch ist als in Kaffeehäusern. Wenn nun Grieg in seiner ersten Geigensonate idyllische Stimmungen ausdrücken wollte, so lag die Gefahr einer Vertauschung des Kammermusikstils mit dem Salonstil sehr nahe. Gegen diese Gefahr gab es ein gutes Vorbeugungsmittel: motivische Arbeit. Daß es an ihr nicht fehle, sehen wir auf den ersten Blick; aber statt die beiden Instrumente Zwiesprache halten zu lassen, begnügt sich Grieg zumeist mit Wiederholungen und Nachahmungen, so daß Geige und Klavier zwar einander gleichwertig gegenüberstehen, aber doch immer wieder dasselbe sagen. Zu Meinungsverschiedenheiten kommt es selten, was ja an sich dem Charakter der Idylle entspricht; immerhin ist das Klavier im ersten Satz etwas gar zu sehr in die Geige verliebt, wenn es alles getreulich nachbetet, was diese zu sagen hat. Daß das Gespräch in munterem Wechsel von einem Thema zum andern überspringt, zeigt hinreichend, wie wenig wichtig den beiden In-

strumenten ihre Unterhaltung ist. Tiefsinnige Probleme werden nicht behandelt; dafür findet die Freude an der Natur einen sehr anmutigen Ausdruck. Frisch und heiter zieht das Ganze am Hörer vorbei. Und wenn der hübsche, leichtflüssige Satz nicht von Grieg wäre, so könnte er auch von Gade sein. Dann folgt ein Allegretto, das uns aus Dänemarks Waldungen nach den Bergen Norwegens entführt. Der Anfang gemahnt schon leise an die ersten Takte des Klavierkonzerts mit seinen charakteristischen Terzensprüngen. In gemessenen Tanzschritten bewegt sich der erste Teil, während das Trio den lebhafteren Rhythmen des Springtanzes folgt. Ein langsamer, „getragener“ Satz fehlt; dafür enthält der Schlußteil ein sehr schönes, kunstvoll durchgeführtes Gesangsthema. Recht hübsch ist hier, daß Grieg in der Mitte eine kleine Fuge beginnt, um sein Können zu zeigen; allerdings spinnt er den Faden nicht lange fort. Gehts nicht weiter, oder mag er nicht mehr? Das ist schwer zu entscheiden. Dieser letzte Satz wirkt in seiner mosaikartigen Zusammensetzung nicht sehr einheitlich, aber er ist so frisch und so voll von jugendlichem Überschwang, daß man den großen Erfolg gerade dieses Werkes begreift.

Die zweite Sonate beginnt mit einem Lento doloroso (im $^{2}/_{4}$-Takt), dessen nordische Melodik und harmonische Feinheit die Aufmerksamkeit erregt. Nach dieser ernsten Einleitung erwartet man, daß große Probleme aufgerollt werden. Aber Grieg hat wohl an die Neunte gedacht („O Freunde, nicht diese Töne“) und läßt sogleich einen Hymnus an die Freude im munteren $^{3}/_{4}$-Takt folgen. Da er Norweger ist, äußert sich sein Frohsinn in den Formen des Springtanzes, und das hat man ihm sehr übel genommen. Im ersten Satz einer Sonate ein Volkstanz, — unerhört! Dieser Grieg beginnt mit einer feierlichen Ansprache, dann aber zieht er sich den Rock aus und legt die Beine auf den Tisch; was soll man dazu sagen? Ja, es ist wirklich schröcklich. Und es kommt noch schlimmer. Dem Hauptthema (in Springtanzform) folgt, wie üblich, ein Gesangsthema; aber was macht dieser Norweger? Er nimmt sich eine Laute von der Wand, klingkling, und singt eine phantastische Ballade, in die sich bald der Springtanz spukhaft hineinmischt; und dann beginnt eine wilde, rhapsodische Erzählung, deren Schluß zugleich das Ende des ersten Satzes bildet. Ist das noch Kammermusik? Der Satz wird

äußerlich der Sonatenform einigermaßen gerecht, hat ein Haupt- und ein Seitenthema, einen Durchführungsteil, eine Reprise, — aber in seiner halb elegischen, halb dramatischen Form ist er eigentlich eine kleine symphonische Dichtung für Klavier und Violine. Und so stark er auch als Musikstück wirkt, in eine Sonate paßt er „eigentlich" nicht recht hinein. Der zweite Satz enthält einen Hauptteil, der mehrmals wiederholt und kräftig gesteigert wird, sowie ein Trio, aus dessen zartem Gesangsthema später die unvergleichlich schöne Romanze in der tragischen Sonate entwickelt worden ist. Der letzte Satz, der gleich den beiden andern im $^3/_4$-Takt steht, hat dieselbe Tonart wie der erste Satz und ein Thema, dessen Verwandtschaft mit dem Gesangsthema des Trios aus dem zweiten Satze sich allmählich immer mehr enthüllt (vgl. Teil D Seite 25). Man sieht hier, wie sich Grieg mit dieser Melodie getragen hat, wie er sie immer wieder umgestaltet, bis sie dann ihre definitive Form in der Romanze der c-moll-Sonate findet. Dieser Schlußsatz der zweiten Violinsonate ist ein Tanzstück und will auch gar nichts anderes sein; insofern muß man wieder zugeben, daß er sich in einer Sonate etwas merkwürdig ausnimmt. Aber er enthält eine so wunderhübsche Musik, zeigt eine solche Sicherheit im Wurf und eine solche Feinheit in der Ausführung, daß man sich seiner freut, gleichgültig, wo man ihm begegnet. Es ist ein so lebensfrohes Sehnen und Dehnen, Jubeln und Jauchzen in ihm, daß man meint, sein Schöpfer müsse einer der glücklichsten Menschen gewesen sein . . .

Die dritte, Franz von Lenbach gewidmete Sonate zeigt, wie irrig diese Meinung ist. Entstanden mag das Werk ungefähr zu derselben Zeit sein wie das Quartett, die Vinje-Lieder und die Klavierballade. Meisterhaft, ja geradezu klassisch in der Form, von tiefstem Empfinden erfüllt, ragt es groß und einsam aus der nordischen Sonatenliteratur empor. Trotzig und wild sich aufbäumend, setzt der Gesang der Violine ein, von heftigen Schlägen des Klaviers unterbrochen; dann steigt er vom tiefsten Geigenton bis zur höchsten Höhe auf und schließt mit den herrischen Akzenten des Anfangs, während der Baß nach einmaligem lautem Aufstöhnen langsam in die Tiefe gleitet. Noch lange zittert die Erregung nach, bis dann der synkopierte Rhythmus zu einem friedvollen Seitenthema führt, das von der Geige begonnen, vom Klavier aufgenommen wird; es

nimmt bald einen schmerzlich-sehnsüchtigen Charakter an, bis es sich schließlich in klagende Ausrufe auflöst. Noch einmal kehrt es in friedvoller Form wieder, senkt sich von der Höhe hernieder und löst sich wiederum auf. „Du kannst nicht erlöst werden durch die Liebe, auch nicht durch den Glauben", scheint der Sinn dieses Teils zu sein. „Versuche dich selbst zu erlösen", fügt der Komponist dann hinzu: Das Hauptthema erscheint nun, von Harfenklängen umwoben, in Vergrößerung und in Dur-Form. (Noch mehr als in der Moll-Form tritt hier der charakteristische Leitton-Sprung hervor.) Ganz leise erklingt es in den höchsten Regionen; aber schon steigt von unten die Moll-Form mit wehem Aufschrei empor. Zweimal wiederholt sich dieser Vorgang, dem ein langes, dumpfes Stöhnen mit kurzem, schwerem Atem folgt. Schließlich hört man nur noch ein leises Ächzen aus mühsam arbeitender Brust. Vor die Reprise wird nochmals das Hauptthema in Vergrößerung gestellt; sie endet mit dem Aufschrei, der das Thema in seiner Dur-Form unterbrach. Auch mit der Selbsterlösung ist es also nichts. „Trage dein Leid, trage es bis zu Ende, es bleibt dir nichts erspart, alle Erlösung ist Illusion." So schließt der erste Satz düster und hoffnungslos.

Die Romanze, die den zweiten Satz ausfüllt, ist das Herrlichste, was Grieg auf dem Gebiete der Instrumentallyrik geschaffen hat. Schon äußerlich zeigt sich ihre Größe: der ohne Unterbrechung in steter innerer Steigerung frei ausströmende Gesang umfaßt bei seiner ersten Wiedergabe durch das Klavier 46 Takte. Nichts von der Kurzatmigkeit der Griegschen Lyrik ist hier zu merken; all die kleinen Mittelchen, die sonst der Verlängerung dienen, fehlen völlig; keine Flickstelle zeigt sich dem Auge des kritischen Beobachters. Hier ist eine unteilbare Einheit, aus der man nicht eine Note herausnehmen kann, ohne das Ganze zu zerstören. Dieser über die Maßen schöne Gesang (der sehr frei vorgetragen werden muß) spricht von dem tiefsten Sehnen, das eines Menschen Brust zu fassen vermag. „Eine Erfüllung meiner Sehnsucht", sagt der Meister, „kann mir das Leben nicht bringen; aber mir gab ein Gott zu sagen, was ich leide; und so bin ich inmitten aller Erdenqual doch ein glücklicher Mensch." Wundervoll fließen in den Harmonien Glück und Wehmut ineinander. Es bleibt nur zu bedauern, daß das Klavier (dieses so reiche und doch so armselige Instrument) keine akzentlosen Ton-

verbindungen, kein An- und Abschwellen der Töne kennt. Nebenbei sei hier erwähnt, daß man in Spanien aus den Werken Griegs eine Zarzuela (Spieloper) zusammengestellt hat („La sonata de Grieg“), in der auch die Romanze erscheint. Wer sie zum erstenmal im Orchester gehört hat, wo nun die Tonflut langsam steigt und fällt, wo die Harmonien unmerklich ineinander übergehen und die leise klagenden Vorhalte sich sanft auflösen, der wird aufs tiefste bedauern, daß die Romanze auf dem Klavier nicht so klingen kann, wie sie Grieg innerlich gehört haben mag, als er sie komponierte. Nachdem das Klavier die Romanze vorgetragen hat, wird sie von der Violine mit gesteigertem Ausdruck wiederholt. Dann weicht die Vision, und die Wirklichkeit mischt sich in die Träume des Tondichters: Aus der Ferne dringen Klänge eines schwermütig-leidenschaftlichen Volkstanzes herüber. Nur langsam findet sich der Komponist in die Anfangsstimmung zurück, und kaum hörbar beginnt die Melodie in höchster Lage von neuem zu erklingen, einen halben Ton zu tief, bis dann die Erinnerung wieder ersteht und ein ergreifender Aufschwung im strahlenden E-dur erfolgt; in lichter Höhe verlieren sich die Schlußharmonien.

Der letzte Satz steht wie der erste in c-moll. Inmitten einer wildwogenden Triolenbewegung setzt das hämmernde Thema mit seinen heftigen Akzenten ein. (Es erinnert ein wenig an das Seitenthema im ersten Satze von Schuberts C-dur-Symphonie.) Arbeit! Arbeit! Rastlose Tätigkeit! Nur so kann man über die Not des Lebens hinwegkommen! Visionen wie im zweiten Teil sind nicht für den Alltag, und mit Träumen läßt sich ein Leben nicht ausfüllen. Aber, — kann man arbeiten mit kranker Brust? Eine tief erschütternde Klage in As-dur beginnt, die Melodie versinkt in As-moll und stockt. Wieder ertönt die gleiche Klage; dann hören wir nur noch eine flehentliche Bitte. Und nun stockt der Atem. Nur ein schwacher Ton noch. Dann nochmals die flehende Bitte. Wieder stockt der Atem. Versagt. — Befreit atmet man auf, wenn endlich die ruhelose Triolenbewegung wieder einsetzt. Sobald dann die Klage zum zweitenmal beginnt, wird sie von Harfenklängen umrauscht, und schließlich geht es mit dem hämmernden Thema der Arbeit chromatisch aufwärts bis zu einem reinen, leuchtenden C-dur. So endet das herrliche Werk mit kräftiger, mannhafter Lebensbejahung.

Die Violoncellosonate ist in der Grundstimmung des ersten Satzes der letzten Violinsonate verwandt, erreicht sie aber nicht an Ausdruckskraft. Das Hauptthema des ersten Teiles hat sogar einen Stich ins Banale, während das schön harmonisierte Seitenthema edle Linien zeigt und sehr wirkungsvoll ausgesponnen ist. In der Kadenz des ersten Satzes finden sich zum ersten Mal Anklänge an das Klavierkonzert; am Schlusse treten sie dann noch deutlicher hervor. Der zweite Satz beginnt mit einem schönen Gesangsthema, das Grieg in etwas veränderter Form auch für den „Huldigungsmarsch“ aus „Sigurd Jorsalfar“ (op. 56) verwandt hat; hier in der Sonate wirken die Wiederholungen der Melodienoten etwas störend. Das zweite Thema dieses Satzes ist ziemlich unbedeutend, wird aber sehr effektvoll herausgeputzt. Der dritte Satz beginnt mit einem Solo, das an die Einleitung zu Solvejgs Lied erinnert. Daran schließt sich wie im Klavierkonzert ein sehr fröhlicher Tanz in lebhaftem Tempo. Das Seitenthema ist aus der Tanzmelodie entwickelt und klingt recht einschmeichelnd. Im Durchführungsteil findet sich eine rhythmisch sehr belebte Zwiesprache zwischen den beiden Instrumenten, die mit einer prächtigen Cellomelodie endet. Eine sehr wirkungsvolle Coda bringt dann das Werk zu einem glänzenden Abschluß. Man muß ihm nachrühmen, daß es schwungvoll und sehr dankbar ist, auch stolz und sicher eigene Wege geht. Bei der Cellostimme fällt angenehm auf, daß eine gleichmäßige Ausnutzung des ganzen Tonumfanges erfolgt, während sonst die meisten Tonsetzer den Cellisten fast ausschließlich auf der A-Saite spielen lassen. An Vornehmheit steht die Violoncellosonate hinter der letzten Violinsonate weit zurück, ihre Wirkungen sind alle etwas grob und derb; sehr, ideenreich ist sie auch nicht, aber sie klingt ganz vortrefflich, ist geschickt aufgebaut und wird daher beim Publikum ihres Erfolges stets sicher sein.

DAS QUARTETT UND DER NACHLASS

Der oft gebrauchte Satz: die Musik ist eine Poesie in Tönen, ist ebenso wenig wahr, als es der entgegengesetzte sein würde: die Poesie ist eine Musik in Worten. Der Unterschied dieser beiden Künste liegt nicht nur in ihren Mitteln; er liegt in den ersten Gründen ihres Wesens. Grillparzer.

Die Musik ist das Ideal selbst, die bloßgelegte Seele aller Künste; eine Quelle hohen und reinen Genusses, die doch vielen völlig verschlossen ist, alle ermüdend, wenn sie ein bescheidenes Maß der Dauer überschreitet. F. Th. Vischer.

Wie die Handlungen mancher Menschen durch einen Leitspruch beeinflußt werden, so steht Griegs Schaffen unter dem Einfluß eines Leitmotivs, das sich immer und immer wieder in seinen Werken findet. Es umfaßt nur drei Töne:

Oktave, Septime, Quinte,

denen oft andere nachfolgen, manchmal auch andere vorhergehen, ohne daß es dadurch unkenntlich würde. Zuweilen findet sich auch die Nebenform: Sexte, Septime, Quinte, oder es wird die Quinte zum Ausgangspunkt genommen, wodurch sich die Folge: Quinte, Quarte, Sekunde ergibt. (Der schon früher mehrfach erwähnte Leitton zur Quinte entsteht, wenn die Grundform des Motivs mit genau denselben Intervallen von der Quinte aus nachgebildet wird.) Dieses außerordentlich charakteristische Leitmotiv ist Grieg so in Fleisch und Blut übergegangen, daß er ihm auch da verfällt, wo er etwas ganz anderes bringen will. Man denke nur an „Aases Tod"; hier trägt die rhythmische Gliederung dazu bei, daß man die drei ersten Melodienoten fis, h, cis, wie auch jede weitere Gruppe von drei Noten als eine Umkehrung des allgegenwärtigen Motivs empfindet, — das außerdem im zweiten bis vierten Akkord sichtbar in Originalform enthalten ist. (h, ais, fis: Oktave, Septime, Quinte.) In keiner seiner Sonaten hat Grieg sein Leitmotiv vergessen, und in seinem Streichquartett wie in seinem Klavierkonzert steht es sogar klar und deutlich am Anfang.

Die Einleitung des g-moll-Quartetts op. 27 beginnt mit den Noten g, f, d, also mit der Grundform des Motivs, das hier gleichsam als Titel wirkt. Das Hauptthema bringt dann mit einem

kleinen Anlauf die Nebenform: es, f, d (Sexte, Septime, Quinte). Man wird hier an Beethovens c-moll-Symphonie erinnert, deren erstes Hauptthema auch durch Ausspinnen eines kurzen Motivs entsteht. Die Entwicklung ist bei Grieg sehr leidenschaftlich und bringt eine gewaltige Steigerung. Dann setzt das Seitenthema ein, dem wieder das gleiche Motiv zugrunde liegt, und zwar diesmal in der Durform (b, a, f in B-dur). Ganz außerordentlich interessant sind von jetzt ab die rhythmischen Veränderungen, die Grieg mit seinem Motiv vornimmt, zuerst, um es zu einem Gesangsthema auszugestalten, dann, um eine heftige Unterbrechung durch Viola und Violoncello herbeizuführen, schließlich, um ein heiteres Sätzchen anzufügen. Immer neue Formen gewinnt das Motiv dann weiter in der Durchführung und später in der Coda. Dieser erste Satz ist kunterbunte Mosaik; aber da wir in allen Verwandlungen immer wieder das gleiche hören, so kommt merkwürdigerweise doch ein ziemlich einheitlicher Eindruck zustande.

Der zweite Satz besteht wie in der dritten Geigensonate aus einer Romanze, die mit einem sanften, träumerischen Thema beginnt. Sobald die Melodie verklungen ist, erfaßt ein jäher Sturm die Instrumente, und ein schneller Lauf führt die erste Violine wieder zu dem kleinen Leitmotiv. Blitzartig taucht es in den durcheinander schwirrenden Stimmen bald hier, bald da auf, und die erste staccato gespielte, stark betonte Note durchschneidet dabei jedesmal heftig das Tongewirr, bis sich dann der Sturm legt und die Romanze wieder beginnen kann. Zweimal wird sie noch durch vorübergehendes Unwetter mit grellem Blitz unterbrochen, dann verklingt still und sanft der anmutige Gesang.

Es folgt ein Intermezzo, nicht weich und träumerisch in der Art Schumanns, sondern derb und trotzig mit straffer Rhythmik und kleinen, heiteren Episoden. Sein Thema ist wieder aus dem bekannten Leitmotiv gebildet, das hier mit der Oktave und daran anschließend mit der Quinte beginnt, wodurch sich eine Gelegenheit zur Verwendung von cis in g-moll (Leitton zur Quinte) ergibt. Neue melodische Gebilde, meist von winziger Größe, stellen sich ein, und ein synkopierter Rhythmus bildet das Band, das all die vielen verschiedenen Motivchen zusammenhält. Hübsch und lustig, aber allzu kurz, ist das Trio, das sich wieder aus lauter kleinen Teilchen

zusammensetzt; Anklänge an Wagners Walkürenritt wirken hier sehr wunderlich.

Das Finale beginnt wie der erste Satz mit einer langsamen Einleitung, und wieder hören wir das Leitmotiv (diesmal von der Quinte und Quarte aus). Sobald es nacheinander alle Stimmen durchlaufen hat, setzt ein wilder Saltarello ein, also ein italienischer Springtanz, der hier in norwegischer Nationaltracht vorgeführt wird. Auch in ihm spukt das Leitmotiv allenthalben herum, bis es schließlich von der ersten Violine fortissimo in Oktaven gebracht und dann von allen vier Instrumenten unisono als Ausrufungszeichen an den Schluß gesetzt wird.

Dieses Quartett bildet ein Unikum in der musikalischen Literatur, da das gesamte thematische Material aus einem einzigen kleinen Motiv heraus entwickelt ist. So verschiedenartig die Themen klingen: überall läßt sich das gleiche Motiv als gemeinsame Wurzel nachweisen. Grieg hat dadurch eine einzigartige Geschlossenheit des Ganzen erreichen wollen; um ihretwillen ist er auch von der Grundtonart g-moll (und der zugehörigen Paralleltonart B-dur) in keinem Satz abgewichen. Der Gefahr der Eintönigkeit suchte er wiederum dadurch zu entgehen, daß er jedem der vier Sätze einen ganz anderen Stimmungscharakter gab und ein ganz anderes rhythmisches Schema zugrunde legte. Außerdem sollte auch die überaus sorgfältige motivische Kleinarbeit für die nötige Abwechslung sorgen. Das alles ist gewiß sehr originell, aber wenn Grieg den Zweck verfolgte, größte Einheitlichkeit mit größter Vielgestaltigkeit zu verbinden, so hätte er sich sagen müssen, daß dieser Zweck unerreichbar ist. Entgegengesetztes läßt sich nicht zu gleicher Zeit verwirklichen; man kann nur die innere Einheit bei äußerer Vielgestaltigkeit wahren, oder eine äußerliche Einheit trotz innerer Verschiedenheiten erzielen. Das erste wird man in der Regel von einem Kunstwerk erwarten, das zweite hat Grieg erreicht. Die vier Sätze seines Quartetts gleichen vier einheitlich gekleideten Kindern, die nicht zu einer Familie gehören; man ist entweder darüber verwundert, daß sie den gleichen Anzug tragen, oder darüber, daß sie nicht Geschwister sind.

Das will nun freilich nicht viel besagen, denn Grieg hätte ja sein Werk auch als ein „Suite“ bezeichnen können, oder besser noch als

„Vier Stimmungsbilder aus dem Hardanger für Streichquartett". Bedenklicher ist, daß Grieg die vier Sätze für Streichinstrumente geschrieben hat, ohne den strengen Kammermusikstil, ja, ohne überhaupt einen Stil zu wahren. Streckenweise scheint seine Musik am Klavier erfunden und erst hinterher instrumentiert zu sein; sie ist daher auch nicht polyphon, sondern homophon, und klingt etwas trocken, abgerissen. (Weil das Pedal fehlt.) An anderen Stellen läßt Grieg ein Instrument singen und die andern nur begleiten, oder er sucht orchestrale Wirkungen zu erreichen. So wechseln mehrere Stilgattungen miteinander ab, und das Ganze gleicht ein wenig dem Hardanger Universalgericht, das alle möglichen schönen Sachen in einer Schüssel vereint. Manchem wirds gut munden; aber nach jedermanns Geschmack ist eine solche musikalische Kost sicherlich nicht. Immerhin hat das Quartett große Vorzüge; es klingt frisch und natürlich, läßt anmutige Bilder aus Fjeld und Fjord vor unserem geistigen Auge erstehen, denen sich heitere Szenen aus dem Volksleben anschließen, und zeigt dasselbe leidenschaftliche Empfinden wie die Sonaten.

Entstanden ist das Werk 1877/78 in Lofthus. Grieg hat es dem Geiger Robert Heckmann gewidmet, der es mit seinem Quartettgenossen 1878 in Köln zum ersten Mal erfolgreich aufführte. Im Anfang des Jahres 1879 wurde es dann in Leipzig gespielt und hier von der Presse so ungünstig beurteilt, daß jahrelang keine weiteren Aufführungen erfolgten. Später hat es sich doch noch allmählich in Deutschland eingebürgert, ist aber bei uns nie so beliebt geworden wie im Auslande.

Das früher erwähnte Konservatoriumsquartett (vgl. S. 30 f. u. 34) ist leider verschollen. Grieg hatte die Partitur einem Leipziger Studiengenossen übergeben, um dafür eine von diesem hergestellte Abschrift des Schumannschen Klavierkonzertes zu erhalten. Vielleicht existiert sie noch und kommt gelegentlich wieder ans Tageslicht.

Im Nachlaß fanden sich die beiden ersten Sätze eines Quartetts in F-dur; Julius Röntgen hat sie durchgesehen und dann veröffentlicht. Nach Form und Inhalt sind sie dem G-moll-Quartett ganz unähnlich, dagegen zeigen sie eine gewisse Verwandtschaft mit den beiden ersten Violinsonaten. Der erste Satz erinnert mit der Anmut und idyllischen Harmlosigkeit seiner Themen lebhaft an

den ersten Teil der Kopenhagener Sonate; er erinnert aber auch noch an manche anderen Werke, die nicht von Grieg herrühren, sondern von Mendelssohn, Schumann, Wagner, Brahms und Mascagni. Auch der Schluß des Adagios aus Griegs Klavierkonzert klingt mit herein. Wertvoller ist der zweite Satz, ein phantastischer Springtanz, der eine gewisse Ähnlichkeit mit dem ersten Teil der Tanzsonate hat. In seinem Trio begegnen wir einem lieben Bekannten: dem Albumblatt op. 28 Nr. 4. Rhythmisch bietet der fein gearbeitete Satz manches Neue, und in seiner Mischung von Freude und Schmerz ist er ganz norwegisch.

Weiter enthielt der Nachlaß noch ein Andante für Klavier, Violine und Violoncello aus dem Jahre 1878 sowie Skizzen zu einem Klavierquintett in B-dur. Daß das Quintett nicht ausgeführt worden ist, wird man lebhaft bedauern. Zwar klingt der Anfang etwas konventionell, aber dann folgt ein wundervolles Gesangsthema, das zunächst vom Cello gespielt und danach von der ersten Violine aufgenommen wird, während das Klavier die religiöse Grundstimmung mit vollen Harmonien wiedergibt.

Ohne Klavier konnte Grieg schlecht auskommen, denn das Wesen der Kontrapunktik ist ihm zeitlebens fremd geblieben, und gerade seine Kammermusikwerke zeigen, wie sehr seine Erfindung im Harmonischen wurzelt. So war es wohl mehr künstlerischer Ehrgeiz als innerer Drang, was ihn veranlaßte, Musik für Streichinstrumente zu schreiben. Und darum wird seinem vollendeten wie seinem unvollendeten Quartett schwerlich ein ewiges Leben beschieden sein. Dagegen ist zu hoffen, daß seine Sonaten keinem Wechsel des Kunstgeschmacks anheimfallen und selbst dann noch im Herzen vieler Musikfreunde fortleben werden, wenn sie längst aus den Konzertsälen verschwunden sind.

MUSIK FÜR DEN KONZERTSAAL UND DIE BÜHNE

DIE CHORWERKE

Die Musik darf sich nie zu solcher Dienstlichkeit herunterbringen, daß sie, um in recht vollständiger Charakteristik die Worte des Textes wiederzugeben, das freie Hinströmen ihrer Bewegungen verliert, und dadurch statt ein auf sich selbst beruhendes Kunstwerk zu erschaffen, nur die verständige Künstlichkeit ausübt, die musikalischen Ausdrucksmittel zur möglichst getreuen Bezeichnung eines außerhalb ihrer und ohne sie bereits fertigen Inhalts zu verwenden. Hegel.

Den ersten künstlerischen Aufschwung erhielt die Vokalmusik und mit ihr die Musik überhaupt durch die katholische Kirche. Alle anderen Künste sind heidnisch-religiösen Ursprungs, die Musik, als Kunst, christlich-religiösen. Dieser Einfluß ist noch deutlich bemerkbar in dem Bestehen eines besonderen kirchlichen Stiles. Wallaschek.

Griegs erstes Chorwerk „Vor der Klosterpforte" op. 20 ist infolge der eifrigen Propaganda seines Schöpfers schnell bekannt geworden und erfreut sich in kleineren Chorvereinigungen großer Beliebtheit. Hierzu hat ein äußerer Grund wesentlich beigetragen: Die Aufführung bietet keinerlei Schwierigkeiten. Außer einer Sopran- und einer Altstimme ist nur ein Frauenchor erforderlich, der nichts weiter als einen Schlußchoral zu singen hat, und das Orchester läßt sich gegebenenfalls ohne allzu große Einbuße durch das Klavier ersetzen. Die Dichtung Björnsons besteht aus vier Strophen, — und wie fast immer so hat sich Grieg auch diesmal die Arbeit nach Kräften erleichtert; statt den kurzen Text durchzukomponieren, wiederholt er viermal das gleiche. Der Inhalt des Werkes ist ein bißchen sentimental: Eine Jungfrau, deren Liebhaber sie verlassen hat, nachdem er ihren Vater erschlug (warum, erfahren wir nicht), sucht und findet Aufnahme im Kloster. Aus diesem dankbaren Stoff hätte sich weit mehr machen lassen, als Björnson und Grieg aus ihm gemacht haben. Das Schönste an der Musik ist ein sehr stimmungsvolles Vorspiel, das mit einer Frage im Baß beginnt, worauf ein Seufzer als Antwort ertönt.

Dieser von Dur nach Moll gleitende Seufzer findet sich im Gesangsthema des letzten Satzes der dritten Violinsonate wieder; sogar die Tonart ist beibehalten worden. Die beiden Solostimmen haben keine sehr dankbaren Aufgaben; denn die vier Strophen sind ganz liedmäßig gesetzt, eine wirkungsvolle Streigerung fehlt trotz kleiner harmonischer Veränderungen, und die strophische Behandlung des Textes zwingt die Sängerinnen, ganz verschiedene Textstellen mit denselben melodischen Phrasen wiederzugeben. Beim Schlußchor hat Grieg dadurch eine Steigerung zu erzielen verstanden, daß er die Nonnen erst unisono, dann in Sexten, dann dreistimmig und schließlich vierstimmig singen läßt. Orgel und Harfe tragen hier dazu bei, die äußere Wirkung zu erhöhen.

Das zweite größere Chorwerk Griegs (op. 31) erfordert im Gegensatz zum ersten nur Männerstimmen. Der Titel „Landerkennung“ verrät nicht, worum es sich handelt, aber ein Vorwort klärt uns darüber auf: „Der norwegische König Olav Trygvason (964—1000), der das Christentum in Norwegen einführte, mußte schon als Säugling mit der Mutter landflüchtig werden. Erst im 31. Lebensjahre sah er sein Vaterland wieder, als er nach der Ermordung Hakon Jarls mit seinem Schiff von England über die Nordsee steuerte, um sein Königreich in Besitz zu nehmen. Die Stimmung dieser Fahrt gibt das vorliegende Werk wieder.“ Bleibt nur noch hinzuzufügen, daß Björnsons Verse eine sehr wirksame Mischung von patriotischen, kriegerischen und religiösen Elementen enthalten, und daß Grieg für das Heroische wie für das Hymnische die rechten Töne gefunden hat. Auch hier komponiert er zunächst wieder strophisch, dann aber kommt mit einem Bariton-Solo die erwünschte Abwechslung. Die feierliche Wirkung wird leider dadurch gestört, daß Olav Trygvason mit den Seinen unter denselben Klängen an Land geht, unter denen in Wagners Tannhäuser die Gäste in die Wartburg einziehen. Der opernhafte, lediglich auf die äußere Wirkung berechnete Schluß wird manchem etwas auf die Nerven gehen; immerhin hat er dazu beigetragen, daß sich das effektvolle Werk großer Gunst beim Publikum erfreut. (Künstlerischer Wert und äußerer Erfolg stehen hier, wie so oft, im umgekehrten Verhältnis zu einander.)

Wenig beachtet hat man bisher Griegs „Album für Männer-

gesang" op. 30, das gleich den beiden Klavierwerken op. 17 und op. 66 freie Bearbeitungen von norwegischen Volksweisen enthält. Und doch gehört dieses Werk zu den wertvollsten Schöpfungen des Meisters. Wie sich hier Volksmusik und Kunstmusik gegenseitig durchdringen, das ist ganz unvergleichlich; nirgends wird ein klanglicher Effekt um seiner selbst willen erstrebt, überall herrscht völlige Einheit zwischen Form und Inhalt, sorgsamste Einfühlung führt bei jeder Melodie zu einer harmonischen Ausdeutung, die ihrem Stimmungscharakter in feinsinnigster Weise gerecht wird, und der Reichtum an originellen Einfällen erscheint schier unerschöpflich. Bei den meisten der zwölf Gesänge ist nur ein kleiner Chor oder ein Doppelquartett vorgeschrieben, dem sich eine Solostimme (Bariton oder Tenor) zum Vortrag der Melodie zugesellt. Die kunstvolle Verschlingung der Stimmen führt dann zu einer Fülle von neuen und überraschenden Wirkungen, die aus den Stimmen alles herausholen, was an klanglichen Möglichkeiten in ihnen ruht. In diesem Werke steckt wieder einmal der ganze Grieg, und seine tiefe Schwermut wie sein goldener Humor, sein religiöser Ernst wie seine Neigung zu toller Ausgelassenheit kommen hier neben einander zu packendem Ausdruck. Nr. 1 ist ein tiefergreifender Gesang eines unglücklich Liebenden, bei dem neben der kunstvollen Führung der Solostimme die eigenartige Wirkung der kleinen Sekunde besondere Beachtung verdient. In Nr. 2 haben wir ein höchst drolliges Kinder- und Katzenlied, in das der zweite Tenor sein bald lustiges, bald klägliches „miau" hineinklingen läßt. Nr. 3 wäre etwas eintönig, wenn Grieg nicht die Solostimme aus dem Chor herausgestellt und diesen harmonisch sehr reizvoll gestaltet hätte. Nr. 4, ein humoristischer „Halling", müßte eigentlich als ein Instrumentalstück für Singstimmen bezeichnet werden, denn der Text besteht nur aus Wortgebilden wie „schrumm, dudeldideldeia, heissa" u. dgl. In diesen fidelen Unsinn klingt ein bäurisch-verliebtes „Du" fortwährend hinein, eine durch einen Sekundvorschlag verzierte halbe Note, die zwerchfellerschütternd wirkt. Aus Nr. 5 spricht sehr beredt die Enttäuschung eines von einer stolzen Kokette genarrten Liebhabers. Nr. 6 ist ein derbkomisches Springtanzlied für lustige Zecher. In Nr. 7 vervielfacht der Chor die Klage eines jungen Burschen, dem sein Liebchen gestorben ist, dadurch sehr

wirkungsvoll, daß die Stimmen nacheinander einsetzen, und bringt seine Erschrockenheit in abgehacktem Rhythmus treffend zum Ausdruck. Nr. 8 enthält wieder einen übermütigen „Halling" mit einem lieblich idiotischen Text. („Tätst du nie hopsen, so huppst du jetzt im Nu. Wärst du nit so narrisch, du flögst jetzt nit su." Aus.) In Nr. 9, einem zarten, stimmungsvollen Marienlied, fehlt die Solostimme, dafür ist der sonst vierstimmige Chor hier fünfstimmig gesetzt. In Nr. 10 ist der Ton der altnordischen Kaempevise (Kämpferweise, Ballade) sehr glücklich getroffen. Nr. 11 zeigt uns wieder einmal das im vorigen Kapitel erwähnte Leitmotiv. Mit einem kecken, frischen Liedchen als zwölfte Nummer schließt dann die Sammlung.

Noch ein zweites a-cappella-Werk hat uns Grieg geschenkt: Die „Vier Psalmen nach älteren norwegischen Kirchenmelodien" für gemischten Chor und Bariton- oder Baßsolo op. 74. Wir finden hier dieselben Vorzüge wie in dem Album für Männergesang, und auch die Technik ist im wesentlichen die gleiche. Nur haben sich die Ausdrucksmittel durch Hinzunahme der Frauenstimmen vergrößert und die Formen erheblich erweitert; in der Durcharbeitung des Chorsatzes zeigt sich ein noch reiferes Können und in den melodisch-harmonischen Zutaten ein mindestens ebenso feines Verständnis für die Grundstimmung jeder Melodie. Der norwegische Charakter wird nur sehr diskret betont, das Zeitkolorit nicht allzu streng gewahrt; dafür zeigt sich allenthalben eine über die Erfordernisse des strengen Kirchenstils weit hinausgehende tiefinnerliche Religiosität und eine seltene Gefühlsstärke. Nr. 1 „Wie bist du doch schön, du Gottessohn" offenbart die bewunderungswürdige Herzenswärme der Griegschen Chorlyrik in ergreifender Weise und fesselt rein musikalisch durch die meisterliche Stimmführung wie durch die schöne Steigerung am Schluß. Höher noch steht der zweite Psalm „Mein Jesus macht mich frei", dessen zweite Strophe in der geistlichen Musik ohne Beispiel ist. Hier bewegt sich die Melodie des Vorsängers (Bariton-Solo) in B-dur, während der Chor in b-moll singt. Kühneres hat selbst der Russe Strawinsky nicht versucht; von Schönberg wollen wir nicht reden, weil die Dissonanz zum sinnlosen Kinderspielzeug wird, wenn man die Konsonanz völlig negiert. Bei Grieg hat die Verschlingung der beiden so verschiedenen

Tonarten tiefere Bedeutung, weil die strahlende Reinheit der B-dur-Melodie inmitten der sie umschlingenden Moll-Dissonanzen eine wundervolle Versinnlichung der Worte „Ich steh in Gottes Schutz" bildet. In der dritten Strophe verbindet sich mit der Hoffnung auf innere Befreiung durch die Gnade Christi eine tieferschütternde Todessehnsucht. „Mein Fährmann ist der Tod, zum Leben führt sein Boot." Grieg stand dem Grabe nicht mehr fern, als er diese Worte vertonte, und er wußte, daß sein Ende nahe sei. Aber der Tod hatte keine Schrecken für ihn, er bedeutete ihm nur Erlösung aus qualvollem Leiden, und seine Musik klingt daher freudig verklärt, wie die eines Menschen, der ein großes Glück erwartet. Der dritte Psalm „Jesus Christ ist aufgefahren" macht eine strenge Scheidung zwischen dem Vorsänger (Baß-Solo), der jede Verszeile zunächst allein singt, und dem Chor, der sie dann vierstimmig wiederholt. Diese Nachahmung altkirchlicher Sitte wäre vielleicht noch wirkungsvoller gewesen, wenn Grieg auf moderne Harmonisierung verzichtet und sich strenger an die Kirchentonarten gehalten hätte. Der vierte Psalm „Im Himmelreich" bildet mit seiner sanften Melodie und seinen entrückten H-dur-Klängen einen herrlichen Abschluß des letzten Werkes eines tiefempfindenden Künstlers, dem die Welt der Töne ein kleines Himmelreich auf Erden bedeutete.

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß Griegs „Herbststurm" (op. 18 Nr. 4) von Franz Joseph Loewenstamm sehr geschmackvoll für gemischten Chor und Orchester bearbeitet worden ist. Außerdem gibt es Bearbeitungen für Männerchor a cappella von Griegs „Vaterländischem Lied" (op. 12 Nr. 8) und von seinem „Psalm für das Vaterland" (op. 61 Nr. 7). Endlich hat Grieg selbst ein lateinisches Lied „Ave maris stella" für gemischten Chor a cappella sowie für eine Singstimme mit Klavierbegleitung vertont. (Ohne Opuszahl; Verlag von Wilhelm Hansen in Kopenhagen.) Es ist unselbständig in der Erfindung, aber melodiös und ansprechend, dabei leicht und geschickt gesetzt, in Dänemark anscheinend auch recht beliebt.

DIE ORCHESTERWERKE

Die Saiteninstrumente sind das eigentliche Kulturvolk, die Hellenen des Orchesters, gegenüber den idyllischen Hirten- oder orientalischen Luxusvölkern der Holzbläser, den kriegerischen Stämmen der Trompeten, Hörner und Posaunen und den Barbarenhorden der Ophikleiden, Bombardons, Schallbecken, Türkentrommeln. A. W. Ambros.

Wollt ihr beurteilen, ob einem Orchesterwerk wahrer Wert innewohne, so spielt es zu vier Händen: alle echten Meisterwerke bestehen diese Probe. Bachs, Händels, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts, Schumanns, Mendelssohns Werke bleiben auch auf das Klavier übertragen bewundernswert.

Théodore Gouvy.

Der „Herbststurm“ op. 18 Nr. 4, der unter den Liedern und den Chorwerken zu erwähnen war, begegnet uns zum dritten Mal in der Konzert-Ouvertüre „Im Herbst“ op. 11. Das Orchester bot willkommene Gelegenheit zu einer phantasievollen Ausgestaltung der musikalischen Elemente, die in dem Lied enthalten sind; aber Grieg beabsichtigte nicht nur die hier gegebene Stimmung zu vertiefen und das musikalische Bild zu erweitern, denn dadurch wäre nur ein etwas eintöniges Stimmungsbild entstanden. Vielmehr wollte er der Melancholie des Herbstes die Freuden der Erntezeit gegenüberstellen und schuf deshalb ein volkstümlich-heiteres Erntelied sowie einen lustigen Schnittertanz, mit dem das Werk schließt. Die Anlage des Ganzen ist großzügig, folgt im wesentlichen der klassischen Tradition und zeigt eine bemerkenswerte formale Gewandtheit. Grieg schrieb die Ouvertüre im Alter von zweiundzwanzig Jahren, — und da keines seiner späteren Werke in formaler Hinsicht Fortschritte zeigt, so muß nochmals darauf hingewiesen werden, wie nachteilig für Griegs gesamtes Schaffen der Mangel an einer gründlichen Ausbildung gewesen ist. Gerade die Beherrschung der musikalischen Formen hängt sehr viel weniger von der Begabung ab, als der Laie glaubt; sie muß (und kann) erlernt werden, ganz prosaisch und handwerksmäßig, „von selbst“ fällt sie niemandem zu. Die Instrumentation des Werkes hat Grieg später etwas geändert; sie läßt die zarteren Farben und eine wirkungsvolle Verteilung von Licht und Schatten vermissen.

Alles ist etwas bunt und grell, mit viel Hörnerklang und unnötigen Verdoppelungen von Füllstimmen.

War die Herbststimmung in Griegs Ouvertüre noch mehr oder weniger anderen Meistern nachempfunden, so kommt die Frühlingsstimmung in seinem Klavierkonzert op. 16 ganz aus dem eigenen Innern. Entstanden ist dieses Werk 1868 in dem dänischen Dörfchen Sölleröd; öffentlich aufgeführt wurde es zum ersten Male 1870 in Christiania durch den Pianisten Edmund Neupert, dem es der Komponist gewidmet hat. 1879 spielte es der Meister selbst in einem Leipziger Gewandhauskonzert. Kein anderes Werk Griegs ist so von Lebensfreude, Liebessehnsucht und jugendlichem Feuer erfüllt wie diese dreisätzige Phantasie für Klavier und Orchester Sie steht somit in schroffstem Gegensatz zu der tragischen Violinsonate (op. 45), die sie an künstlerischem Wert erreicht, an Frische der Empfindung übertrifft. Das erste Hauptthema (Buchstabe A in der Klavierstimme) überrascht durch die scharfe Scheidung zwischen Vordersatz und Nachsatz. Der Vordersatz klingt stolz und träumerisch zugleich; er zeigt den für Grieg charakteristischen Wechsel von Dur und Moll wie auch den genugsam bekannten Septimensprung. Der Nachsatz mit seinem nur äußerlich an „Aases Tod" gemahnenden Dreinotenmotiv offenbart Sehnsucht, Frohsinn und Lebensdrang. Anscheinend hat Grieg hier sein eigenes Bild zeichnen wollen. Das zweite Thema, das gleich dem ersten zweiteilig ist, führt mitten in den Strudel des Lebens hinein, in dem eine echt norwegische Melodie (B) als Retterin erscheint: eine deutliche Anspielung auf Griegs innere Wandlung infolge seiner Bekanntschaft mit Nordraak. Er hat sich selbst gefunden und beginnt nun aus vollem Herzen zu singen und zu jubeln. Das dritte Thema (C), das jetzt einsetzt, ist das eigentliche Seitenthema; es spiegelt so recht die glückselige Stimmung des jungen Grieg im Schaffensrausch wieder und steigert sich fast bis zur Raserei. Ein Orchester-Zwischenspiel (D) bringt mit rhythmischen Veränderungen zu dem Motiv der Einleitungstakte (dem Griegschen Leitmotiv) im Baß den Vordersatz des ersten Hauptthemas. Über das Motiv des Nachsatzes phantasieren danach Klavier und Orchester eine Zeit lang; alsdann beginnt die Reprise (E), der sich eine sehr ausdrucksvolle Kadenz anschließt. Ganz leise setzt das Thema über dem Orgelpunkt e wieder ein, umrauscht

von farbenprächtigen Harmonien, und steigt immer höher, bis es endlich in strahlendem Glanz vor dem Hörer ersteht. Ein kurzes Nachspiel folgt, und mit dem Anfangsmotiv schließt der erste Satz. Der zweite Teil ist kein Adagio im Sinne der Klassiker, sondern (trotz dieser Tempobezeichnung) mehr ein Intermezzo. Seine wundervolle, hymnische Melodie wird von echt Griegschen Harmonien getragen und erklingt zuerst im Orchester. Das Klavier schließt sich ohne Thema mit Klängen an, die der Natur abgelauscht sind: Es trägt den Hymnus aus der Kirche in die freie Gottesnatur und nimmt ihn dann voller Begeisterung auf. Hier legt Grieg ein persönliches Bekenntnis von tiefer Bedeutung ab. Der dritte Satz, der gleich dem ersten in a-moll steht, bringt einen Volkstanz von überschäumender Lebenslust und kernigem Rhythmus. Der erste Abschnitt (A, B, C) enthält in bunter Folge eine Reihe von Themen, darunter eine entzückende, sanft wiegende Melodie, deren Fortsetzung wir in dem Klavierstück „Geheimnis" (op. 57) wiederfinden. Es folgt ein Abschnitt (D), der fast visionär klingt: das Bild des Geliebten erscheint dem jungen Komponisten, dessen sehnsuchtsvolle Wünsche aus einem holden Traum beglückende Wirklichkeit machen möchten. Sobald das Bild entschwunden ist, wird der erste Abschnitt wiederholt, und eine wilde Kadenz führt zum letzten Teil, dessen Thema sich durch rhythmische Umformung aus dem ersten Hauptthema entwickelt hat. Hier wird der Tanz ins Dionysische gehoben, und wenn dann am Schlusse das zarte Traumthema in jubelndem fortissimo erscheint, so bedeutet das eine Erhöhung der Einzelliebe zur allgemeinen Menschheitsliebe. „Seid umschlungen Millionen." —

Wenn wir von den Bühnenwerken absehen, so gibt es außer der Konzertouvertüre und dem Klavierkonzert nur noch zwei Tonschöpfungen Griegs, bei denen das volle Orchester verwandt wird: die „Altnorwegische Romanze mit Variationen" op. 51 und die „Symphonischen Tänze über norwegische Motive" op. 64. Von dem ersten Werk hat Grieg auch eine Bearbeitung für zwei Klaviere zu vier Händen herausgegeben, das zweite ist von ihm nach der ursprünglichen Fassung für Klavier zu vier Händen instrumentiert worden. Künstlerische Bedeutung kann höchstens der Romanze beigemessen werden, die interessante Einzelheiten enthält, ohne als Ganzes zu befriedigen. Mit ihrer erklügelten

Harmonik und ihrem Mangel an Entwicklung scheint sie mehr das Produkt einer verstandesmäßigen Tätigkeit als die Offenbarung eines inneren Erlebnisses zu sein. Die bunten Steinchen, aus denen sich das Werk zusammensetzt, sind zum Teil sehr fein geschliffen und von schöner Färbung, aber sie vereinen sich nicht zu einem großen Bilde. Die Instrumentation zeigt keine besondere Originalität, ja, nicht einmal eine geschickte Verwendung der orchestralen Mittel.

Aus den „Lyrischen Stücken" op. 54 ist eine „Lyrische Suite" für großes Orchester zusammengestellt worden; der „Bauernmarsch" und der „Trolltög" machen sich hier sehr effektvoll. Recht überflüssig war eine Orchesterbearbeitung des Menuetts der Klaviersonate (op. 7); dagegen wirken die „Norwegischen Tänze" (op. 35) und der „Norwegische Brautzug" (op. 19 Nr. 2) auch im Orchestergewande sehr erfreulich, und der große Apparat erscheint bei diesen klangvollen Tonstücken durchaus nicht aufdringlich. Der Trauermarsch auf Nordraaks Tod ist zwar für Klavier geschrieben, doch kommt seine tragische Größe im Orchester noch besser zur Geltung.

Für Streichorchester hat Grieg vier seiner Lieder bearbeitet: „Der Verwundete" (op. 33 Nr. 3), „Letzter Frühling" (op. 33 Nr. 2), „Mein Ziel" (op. 33 Nr. 12) und „Erstes Begegnen" (op. 21 Nr. 1). Die beiden ersten Lieder sind als op. 34 unter dem Titel „Zwei elegische Melodien" erschienen (Nr. 1 heißt hier „Herzwunden"), die beiden letzten als op. 53 unter dem Titel „Zwei Melodien" (Nr. 1: „Norwegisch"). Daß Grieg diesen Bearbeitungen besondere Opuszahlen gab, ist sehr bezeichnend. Von den Fesseln des Wortes befreit, schwingen sich die Lieder zu höheren Regionen empor und offenbaren nun erst ihre ganze Schönheit. Denn die Deklamation der Melodien ist jetzt an keinen Wortsinn mehr gebunden und braucht sich nur noch dem rein musikalischen Sinn anzupassen, der geringe Umfang der menschlichen Stimme hindert nicht mehr das Auf- und Absteigen der Tonsäulen und die Verwendung hoher Lagen, auch werden Melodien und Harmonien nunmehr durch keine Verschiedenheiten der Klangfarbe getrennt.

An diese Liederbearbeitungen schließen sich die „Zwei nordischen Weisen" op. 63 eng an. Nr. 1 „Im Volkston" ist ein Lied ohne Worte von ganz einzigartigem Stimmungszauber; Nr. 2 „Kuhreigen und Bauerntanz" bildet eine freie Bearbeitung von Nr. 22

und Nr. 18 (Stabbe-Laaten) aus den „Nordischen Tänzen" op. 17 und wirkt durch seine Natürlichkeit wie durch seinen prächtigen Humor wahrhaft erfrischend.

Sehr hübsch sind auch die Bearbeitungen der beiden „Lyrischen Stücke" op. 68 Nr. 4 („Abend im Hochgebirge") und Nr. 5 („An der Wiege"). Dagegen wirkt die Holberg-Suite op. 40 auf dem Klavier noch anmutiger als bei ihrer Wiedergabe durch ein Streichorchester, weil es hier weniger auf innige Verschmelzung der Klänge als auf kristallene Klarheit und kräftig akzentuierten Vortrag ankommt.

Minder erfreulich sind einige Bearbeitungen von Liedern für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung, denn ein innerer Grund zu ihrer Herstellung lag nicht vor. Zweckmäßiger verfuhr Grieg in dem Gesang „Der Einsame" (früher: „Der Bergentrückte") op. 32, der für Bariton, Streichorchester und zwei Hörner geschrieben ist. Es handelt sich bei diesem Werk um ein lyrisches Gegenstück zu Gades dramatischer Chorballade „Erlkönigs Tochter", das die Klage eines von den Erlentöchtern Verführten und im Walde Verirrten wiedergibt. Hier hätte das Klavier zur Illustrierung nicht genügt; denn ohne Streichorchester läßt sich kein realistisches Waldesrauschen und ohne Hörner kein romantischer Waldeszauber wiedergeben. Wenn man gewissen Äußerungen von Freunden Griegs Glauben schenken kann, so stecken in dieser Komposition allerlei persönliche Erlebnisse des Meisters; das hat leider nicht verhindert, daß die Musik recht wenig interessant geworden ist und am Schluß eine sanft einschläfernde Wirkung ausübt.

Da ist das Melodram „Bergliot" op. 42 denn doch ein viel frischeres Werk. Grieg hat es kurz nach seiner Bayreuther Reise geschrieben; vielleicht erklären sich hieraus einige Anklänge an den Ring, die fast wie Zitate anmuten und für den deutschen Hörer eine starke Zumutung bedeuten. Daneben enthält die Arbeit aber auch viel Eigenes, so die prächtige, marschartige Einleitung, ein tiefempfundenes Andante in der Mitte und einen kurzen, sehr pathetischen Trauermarsch am Schlusse. Das übrige zeichnet sich durch scharfe Charakteristik aus und steigert die äußere Wirkung der Dichtung Björnsons sicher ganz erheblich, ohne freilich die ästhetischen Bedenken aufzuheben, die gegen jede Verbindung von Musik mit

gesprochenem Text bestehen. Neben dem Hexenlied von Schillings und dem Enoch Arden von Richard Strauß verdient auch dieser Monolog einer heroischen Frau einen Platz in den Konzertsälen, solange das Publikum an einer Kunstgattung Freude findet, bei der Poesie und Musik neben einander herlaufen, ohne sich je zu vereinen.

DIE BÜHNENWERKE

Der Dichter soll seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musikus vollkommen Raum habe, seine Stickerei mit großer Freiheit und mit starken oder feineren Fäden, wie es ihm gut dünkt, auszuführen.

Goethe (an Zelter).

In der Opernmusik ist nichts so schwer wie das Leichte.

Grétry.

Von Björnsons Dramen ist „Sigurd Jorsalfar" eins der schwächsten; als Festspiel für nationale Feiertage gedacht, hat es mit Griegs Musik zwar einige Aufführungen erlebt, aber es ging ihm wie bei uns den patriotischen Schauspielen Wildenbruchs: Über das Heimatland seines Verfassers ist es nie hinausgedrungen und selbst hier schnell in Vergessenheit geraten. Mit ihm sind die beiden Gesänge eines frühen Todes gestorben, die Grieg für dieses Werk komponiert und als op. 22 herausgegeben hat. Daß die Dichtung schon seit langer Zeit niemanden mehr interessiert, würde ihnen nicht allzu sehr geschadet haben; denn es gibt Lieder mit noch gleichgültigeren Texten, die sich seit Jahrzehnten andauernder Beliebtheit erfreuen. Aber da jeder Gesang mit einem Solo beginnt und mit einem Männerchor endet, kam eine Aufnahme in die Hausmusik nicht in Frage, und zum Vortrag im Konzertsaal fehlt der Musik jede Eignung. Ungleich höher als diese Gesänge stehen die drei Orchesterstücke (Vorspiel, Intermezzo und Huldigungsmarsch), die Grieg nach mehrmaliger Umarbeitung zu einer Suite vereinigt hat. Sie tragen die Opuszahl 56 und sind für großes Orchester wie auch für Klavier zu zwei und vier Händen erschienen. Daß sich diese Suite nicht der gleichen Be-

liebtheit erfreut wie die beiden Peer-Gynt-Suiten, ist schwer zu verstehen. Denn das Vorspiel und der Huldigungsmarsch brauchen einen Vergleich mit den besten Peer-Gynt-Stücken nicht zu scheuen. Sie sind ebenso originell und leicht eingänglich wie diese, klingen vortrefflich und zeigen die sichere Hand eines Könners, der aus dem Vollen schöpft. Sonnige Heiterkeit erfüllt das dreiteilige Vorspiel, dessen volkstümliches Hauptthema man so leicht nicht wieder vergißt. Der Mittelsatz mit seinen hübschen Dialogen zwischen Flöte und Oboe, Klarinette und Fagott, ist noch kunstvoller als der Hauptsatz gearbeitet, ohne freilich so kräftig wie dieser zu wirken. Das Intermezzo („Borghilds Traum") erfreut durch schöne Instrumentation, besteht aber aus zu vielen kleinen Teilchen ohne erkennbaren Zusammenhang. Um so großzügiger erscheint dann das letzte Stück, ein ganz prachtvoller Huldigungsmarsch, dessen nordische Eigenart sehr stark hervortritt. Auch die besten Märsche von Schubert und Wagner haben einen leisen Anflug von Banalität, und vielleicht ist es nur dem fremdartigen Reiz der Griegschen Harmonik und Rhythmik zu danken, daß sein Huldigungsmarsch so ganz frei von Trivialität zu sein scheint. Ungewöhnlich für einen Marsch ist der Anfang, der das Thema pianissimo bringt und nur die Celli verwendet; Rossinis Ouvertüre zu Wilhelm Tell hat Grieg sicherlich gekannt. Ungewöhnlich ist auch die Steigerung im ersten Teil durch ein riesenhaftes Emporwachsen der Bässe, die ihrer harmonischen Funktion überdrüssig werden und an dem allgemeinen Jubel teilnehmen wollen. Das Trio zeichnet sich durch eine rhythmisch eigenartige und empfindungsstarke Melodie aus, ist allerdings ein wenig lang geraten. Da man die Suite im Konzertsaal so selten hört, muß auf die vom Komponisten herrührenden, ganz vortrefflichen Klavierbearbeitungen nochmals „mit Nachdruck" hingewiesen werden. —

In Griegs oberflächlichem aber effektvollem Chorwerk „Landerkennung" (op. 31) sind wir zum ersten Male dem nordischen Helden Olav Trygvason begegnet. Sein Name bildet den Titel einer Björnsonschen Operndichtung, deren Schicksale der Leser bereits kennt. (Vgl. S. 62.) Sie selbst kennen zu lernen, würde ihm wahrscheinlich keinen großen Genuß bereiten. Denn so sehr man auch sonst ein Gegner des Wagnerfeindes Hanslick sein mag, — wer je das Fragment mit der Musik Griegs gehört hat, wird gleich

ihm ausrufen: „Einmal und nicht wieder.“ Die drei Szenen, die Grieg in Musik setzte, sind mit ihren endlosen Chören nicht nur völlig undramatisch, sondern dem mit der nordischen Mythologie nicht Vertrauten auch gänzlich unverständlich und außerdem so unglaublich langweilig, daß man den Mut Griegs bestaunt, diese Szenen noch durch musikalische Ausgestaltung zu verlängern. (Was sie vollends unerträglich gemacht hat.) Björnson war der Ansicht, Wagner habe „bei der Darstellung der germanischen Götterlehre nicht ganz das Richtige getroffen, indem er eine sinnliche Sentimentalität hineingebracht hat, die der germanischen Götterlehre fremd ist“. (Berliner Rede bei der Enthüllung von Nordraaks Grabdenkmal im Jahre 1906.) Es ist aber doch gut, daß sich Wagner seine Texte nicht von Björnson schreiben ließ. Was dabei herausgekommen wäre, können wir an der Trygvason-Dichtung ermessen: Bestenfalls oratorienhafte Ausstattungsopern von riesigen Dimensionen und winzigem dichterischen Gehalt. Griegs Musik paßt vortrefflich zu dem bombastischen Text; sie ist ganz im Stil Meyerbeers gehalten, allerdings ohne dessen Instrumentationseffekte übertrumpfen zu können und ohne die Sinnfälligkeit seiner Melodien zu erreichen. So treffend ihre musikalische Charakteristik im einzelnen auch sein mag, die Melodik erscheint hier so schwach wie in keinem andern Werke, und die Harmonik wiederholt nur Wendungen, die wir aus früheren Kompositionen bereits zur Genüge kennen. Obendrein ist dem Tonsetzer noch das Mißgeschick zugestoßen, daß ihm allerlei Melodien eingefallen sind, die wir in Deutschland schon vor der Erschaffung seines „Olav Trygvason“, op. 50, hinlänglich kannten. So wird z. B. der Chor zu den Worten „Drei Nächte riefen wir all unsre Götter an“ nach der nicht ganz unbekannten Melodie „Deutschland, Deutschland über alles“ gesungen. Ebenso vertraut wirkt ein anderer Chor: „Ewiges Asentum, alles Leben liebest du“; denn wir kennen seine Musik seit erdenklichen Zeiten aus Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“, wo sie freilich minder ernst gemeint ist. Wenn wir dann schließlich noch die einzige großzügige Originalmelodie Griegs hinzunehmen, die bei dem Sang vom „Urdarbrunnen“ die ganze Tonleiter in die Höhe klettert und selbst dem seligen Meyerbeer allzu trivial erscheinen würde, so haben wir die drei musikalischen Höhepunkte der drei Szenen erreicht und werden uns wohl-

weislich hüten, in ihre Niederungen hinabzusteigen. Wer es doch zu tun gedenkt, der vergesse wenigstens den Mantel der christlichen Nächstenliebe nicht. Wir sind allzumal Sünder, und darum wollen wir auch dem Dichter wie dem Komponisten nicht übel nehmen, was sie uns in schwachen Stunden mit ihrem „Olav Trygvason" angetan haben. —

Von Griegs Musik zu Ibsens Peer Gynt ist in deutscher Ausgabe die Partitur sowie ein zweihändiger Klavierauszug als op. 23 erschienen; in dänischer Ausgabe eine vierhändige Klavierbearbeitung. Außerdem gibt es die beiden Peer-Gynt-Suiten (op. 46 u. 55), die Grieg selbst nach der Partitur für Klavier zu zwei und vier Händen bearbeitet hat. Die zahlreichen Ausgaben einzelner Stücke in teilweise recht seltsamer Besetzung können an dieser Stelle nicht aufgezählt werden, nur auf Griegs schöne Klavierübertragung von Solvejgs Lied in seinem op. 52 (Heft 2 Nr. 4) sei aufmerksam gemacht.

Es lag nahe, hier eine zusammenhängende Erklärung der Ibsenschen Dichtung einzufügen, und manchem Leser wird sie vielleicht nötiger erscheinen als eine Erläuterung der leicht verständlichen Griegschen Musik. Aber so verlockend die Versuchung auch war: Ein so tiefsinniges und zum Teil problematisches Werk wie der Peer Gynt läßt sich nicht auf zwei oder drei Seiten in einer alles Phraseologische vermeidenden Form ausdeuten, und damit entfällt die Möglichkeit, ihr im Rahmen dieses Buches gerecht zu werden. Eine gute Einführung in Ibsens Peer Gynt hat Dietrich Eckart (einer der besten Ibsen-Übersetzer) 1919 im Hoheneichen-Verlag, Wolfratshausen bei München, erscheinen lassen; sie begnügt sich zwar mit allgemeinen Betrachtungen, geht auf Einzelheiten selten ein und ist stellenweise sehr subjektiv, kann aber doch als die vorläufig beste Erklärungsschrift in deutscher Sprache bezeichnet werden.

Die Betrachtung der Griegschen Musik in der bisher üblichen Weise auf die beiden Suiten zu beschränken, erscheint nicht mehr angebracht, seitdem sich ein zweihändiger Klavierauszug im Handel befindet und damit das ganze Werk dem Publikum leicht zugänglich ist. Zur Bequemlichkeit der Leser sind hier jedoch die acht Stücke der beiden Suiten in Klammern hinter den Überschriften der 23 Nummern bezeichnet, die die Partitur enthält.

Erster Akt. Das Vorspiel ist potpourriartig; es beginnt mit einer Durform der Einleitungsakte zu „Ingrids Klage“ (II, 1); dann folgt Solvejgs Lied, abwechselnd durch Klarinette und Oboe vorgetragen, und im Anschluß daran ein von einer Viola hinter dem Vorhang gespielter „Halling“-Tanz, der sich auch unter den „Lyrischen Stücken“ (in op. 47) befindet. Ein kurzes Zwischenspiel bringt wieder einige Takte aus Solvejgs Lied, worauf die Viola einen Springtanz vorträgt (aus op. 38). Mit einem längeren Abschnitt aus Solvejgs Lied endet der erste Teil des Vorspiels, der bei Aufführungen in der Regel weggelassen wird. Es folgt eine längere Phantasie über die Einleitungstakte zu „Ingrids Klage“ in der zu Beginn gehörten Durform; mit ihr soll das freudige Zusammenströmen der Hochzeitsgäste geschildert werden. Zur Einführung in das Drama als Ganzes erscheint dieses Vorspiel nicht sonderlich geeignet. Aber es deutet auf die erste Szene hin, in der Mutter Aase ihrem Sohn Peer von der bevorstehenden Hochzeit Ingrids mit einem andern Kunde gibt. Das zweite Musikstück des ersten Aktes ist der „Norwegische Brautzug“, den der Komponist seinem op. 19 entnommen hat; er wird vor der Hochzeit auf Hägstadt gespielt. Daß Grieg gern Anleihen bei früheren Werken macht, wenn er etwas Neues komponiert, haben wir schon öfter gesehen; leicht ist ihm anscheinend das Schaffen selbst in der Jugend nicht geworden. — Die Tanzmusik am Schlusse des ersten Aktes besteht aus zwei Nummern: einem hinter der Bühne gespielten „Halling“-Tanz, der sich in op. 47 wiederfindet (der Spielmann auf der Bühne soll eine Hardanger Geige im Arm halten und auf ihr die Bogenstriche markieren) und einem im Orchesterraum gespielten Springtanz, den auch op. 38 enthält. Dieser letzte wird so oft wiederholt, wie es zur Begleitung des Tanzes auf der Bühne notwendig ist. Es handelt sich bei den beiden Tanzstücken um norwegische Volksmelodien, die Grieg etwas stilisiert hat, ohne ihnen Harmonien hinzuzufügen.

Zweiter Akt. Das Vorspiel („Der Brautraub. Ingrids Klage.“ II, 1.) schildert in den Anfangs- und Schlußtakten die Wut der Hochzeitsgäste über den Raub der Braut durch Peer Gynt. Sie lauschen in die Ferne, ob sie etwas von ihr hören, aber nur einige Naturlaute dringen zu ihnen. Das Publikum dagegen vernimmt nun-

mehr Ingrids rührende Klage. Wieder greift Grieg etwas für den Gesamtverlauf Unwesentliches heraus, statt die Grundstimmung des Aktes vorzubereiten, aber er hat in dem Vorspiel immerhin ein feinsinniges elegisches Musikstück geschaffen, das eine schöne melodische Linie zeigt, und dessen Harmonien sehr kunstvoll um Dominante und Tonika herumgebaut sind. Die zweite musikalische Nummer besteht in der „Szene mit den Säterinnen". Über sie hat Ibsen (am 23. Januar 1874) dem jungen Grieg geschrieben, er möge sie so ausgestalten, wie es ihm gut scheine, „aber in dieser Musik muß der Teufel los sein". Davon merken wir nun freilich in Griegs Komposition wenig. Und wenn wir von einigen Tremolos nebst den bekannten Griegschen Doppelschlägen absehen, so müssen wir sogar bekennen, daß seine Musik sich merkwürdig zahm gebärdet. Nichts von dämonischer Leidenschaft, nichts von fieberheißer Sinnlichkeit ist in ihr zu spüren; der Mittelsatz in A-dur klingt sogar recht gemütlich, ja, verblüffend harmlos. Weiter fällt auf, daß dem Komponisten hier rein gar nichts eingefallen ist; der dürftige thematische Inhalt wird fast ausschließlich durch Motive aus der späteren Szene „In der Halle des Bergkönigs" (I, 4) bestritten. Grieg hatte hier eine gute Gelegenheit, dramatische Begabung zu zeigen; aber er verstand sie nicht zu nutzen. Die nächste Nummer „Schluß der Szene mit der Grüngekleideten" hat keine Bedeutung. Dann aber folgt das überaus wirkungsvolle Stück „In der Halle des Bergkönigs" (I, 4); gemeint ist der Trollhäuptling, der bei Ibsen der „Dovre-Alte" heißt. Das sehr charakteristische Thema kommt zunächst ganz leise, langsam und tappsig aus der tiefsten Tiefe (Kontrabässe) hervorgekrochen, erhält dann durch die Fagotte einen grotesken Charakter, wirkt in den Klarinetten stumpfbehaglich, in den Oboen kreischend und abstoßend, reckt sich plump und geil in die Höhe, wird immer wilder und drohender, bis sich schließlich der Chor der Trolle mit seinem „Schlachtet ihn!" wütend dreinmischt. Die geniale Steigerung bis zum Schlusse hat Grieg mit den einfachsten Mitteln bewirkt. Das Thema wird immer nur wiederholt, dagegen gewinnt die Begleitung allmählich an Ausdruckskraft und Formenreichtum; alles weitere Anschwellen ist dann ohne eigentliche Variation lediglich durch dynamische Häufungen erreicht worden. Mit großer Kunst hat sich Grieg hier aller natura-

listischen und impressionistischen Mittel zur Erhöhung der Wirkung bedient, ohne doch in seiner realistischen Schilderung des „Trollpacks" die durch den guten Geschmack gezogenen Grenzen zu überschreiten. Die folgende Nummer „Tanz der Bergkönigstochter" verwendet das gleiche motivische Material in recht witziger Weise; ihre fremdartige Wirkung beruht ausschließlich auf dem Leitton zur Quinte, der sich hier mit etwas ermüdender Beharrlichkeit immer und immer wieder hervordrängt. Auch die nächste Nummer „Peer Gynt von Trollen gejagt" zehrt noch immer von dem gleichen Trollthema; sie ist wieder sehr geschickt gemacht, aber man würde doch mal gern irgendeinen neuen Einfall hören. Es folgt die melodramatische „Szene mit dem Krummen", die auf der übermäßigen Quarte aufgebaut ist und mit Ausnahme der aus der Ferne herübertönenden Orgelklänge am Schluß nichts weiter enthält als beständige Wiederholungen dieses Intervalls in verschiedener Rhythmisierung. Primitiver konnte der Komponist eine so charakteristische Szene garnicht ausgestalten, und wir sehen hier wieder, wie hilflos sich der Lyriker Grieg zeigt, wenn er schwierigen dramatischen Aufgaben gegenübersteht. Seine Phantasie erscheint dann völlig gelähmt, und was er zustande bringt, ist bloße Mache, deren Schwäche und Saftlosigkeit durch wechselnde Vortragszeichen und unruhige Rhythmik nicht verdeckt wird.

Dritter Akt. Ein kurzes Vorspiel von erstaunlicher Einfachheit leitet die große Soloszene Peer Gynts ein; und schon nach den ersten acht Takten hebt sich der Vorhang. Ein bißchen ernste Waldesstimmung ist vielleicht in den Klängen, sonst nichts. Man hat das Gefühl, daß dieser dürftige Satz mit seinen mühsam zusammengesetzten fünfundzwanzig Takten und seinen schlecht verdeckten (fehlerhaften) Oktaven und Quinten einem Leipziger Studienheft entnommen sei. Diesem wenig rühmlichen Vorspiel folgt Griegs berühmteste Komposition, die hier als Einleitung zur dritten Szene gespielt wird: Solvejgs Lied (II, 4). Ihr Schöpfer nannte sie, nicht sehr geschmackvoll, eine „Publikumslampe". Daß sie dem Publikum gefällt, ist schließlich kein Fehler, und wir dürfen wohl einmal päpstlicher als der Papst sein, indem wir einen kleinen Hymnus auf dieses in seiner Schlichtheit so schöne Lied singen. Mit seiner zweiteiligen Form folgt es einer alten, noch heute bestehenden Volks-

sitte, die jedem Tirolerlied einen langen Jodler und jedem südspanischen Gesang einen Tanz anfügt. Den tieferen Grund dieser Zusammensetzung bildet der Wunsch, die durch den Gesang erweckte elegisch-wehmütige Stimmung zu überwinden. Solvejg heißt „Sonnenweg“, und das hat eine tiefere Bedeutung; Peer Gynt schreitet ohne sicheren Kurs durch Gestrüpp, Schmutz, Wirrnisse und Einsamkeiten, geht also keinen „Sonnenweg“, gelangt daher auch nicht zu einer dauernden Vereinigung mit seiner Solvejg. Die Trauer über die Trennung erfüllt die Mollmelodie des ersten Teils, während sich das geträumte Glück eines nicht mehr fernen Liebesfrühlings in der Durmelodie des zweiten Teiles spiegelt. Nordisch ist nur die Mollmelodie mit ihren charakteristischen Leittonsprüngen; die Durmelodie spricht von einem zwar nahen, aber doch in diesem Leben nicht mehr erreichbaren Glück und kann daher nicht nordisch gefärbt sein. (Denn im Jenseits hören ja wohl die nationalen Unterschiede auf.) Die religiösen Harmonien, die den Schluß der Durmelodie bilden, bedürfen hiernach keiner weiteren Erklärung. Solvejgs Lied ist zugleich Peer Gynts Lied, denn in Solvejg lebt Peer Gynts besseres Ich, sie ist eine Verkörperung seiner Seele und er findet deshalb in ihr schließlich sich selbst. Diese Auffassung Ibsens läßt den alten Mythus wiederaufleben, demzufolge die Frau das „Sollen“ des Mannes, der Mann das „Wollen“ der Frau bedeutet und beide nach Beendigung ihres Erdenweges eine ewige Einheit bilden werden. Völlige Verschmelzung von Sollen und Wollen ist nur im Göttlichen denkbar, und wo diese Verschmelzung stattfindet, da kehrt die Seele, die sich selbst im andern gefunden hat und durch den Tod frei von ihrer Zweiheit in der Körperwelt geworden ist, zu Gott zurück. Daß in Solvejgs Lied keinerlei irdische Sehnsucht zum Ausdruck kommt, wird nun verständlich:

„Gott helfe dir, wenn du die Sonne noch siehst,
Gott segne dich, wenn du zu Füßen ihm kniest.
Ich will deiner harren, bis du mir nah,
Und harrest du dort oben, so treffen wir uns da.“

Aus den ersten drei Noten von Solvejgs Mollmelodie hat Grieg das Thema des nächsten, in aller Welt bekannten Stückes geformt. Es heißt „Aases Tod“ (I, 2), bietet aber etwas anderes, als der Titel besagt. Nichts in der Musik spricht von Mutter Aase, nichts

von der besonderen Art gerade ihres Sterbens; vielmehr wird das Sterben „an sich" geschildert, das Sterben überhaupt, und daher zugleich auch das Leben. (Denn das Leben ist nichts als ein langsames großes Sterben.) Griegs Musik besteht aus zwei Teilen; der erste schildert mit einfachen dynamischen Steigerungen einen Aufstieg, der zweite mit einer Umkehrung des Anfangsmotivs einen Abstieg; aber Auf- und Abstieg sind hier nicht mit Erlebnissen ausgefüllt, sondern wie ein großes Ein- und Ausatmen dargestellt. Dadurch erinnert die Komposition an einen persischen Spruch: „Jedes Leben ist ein Atemzug einer ewigen Seele; während sie einen Stern streift, haucht sie ihren Odem in einen Körper hinein und wieder aus ihm heraus." Diesen einen großen Atemzug, der sich Leben nennt, hat Grieg in seiner Musik wiedergegeben, aber er hat ihn zugleich in viele kleine Atemzüge zerlegt, die an die letzten Lebensregungen eines Sterbenden denken lassen. — Das erstemal werden die schmerzerfüllten, feierlichen Klänge vor Beginn der Szene in Aases Stube von einem gedämpften Streichorchester gespielt, das zweitemal am Schluß dieser Szene ganz leise hinter der Bühne. Solche Wiederholungen pflegen abschwächend zu wirken; es ist deshalb zu bedauern, daß Grieg zur Einleitung der Szene nicht etwas anderes komponiert hat. — Als Kuriosität sei hier noch erwähnt, daß aus dem Thema von „Aases Tod" Max Regers „Impromptu" op. 25 Nr. 3 entstanden ist. Auch sonst hat Reger des öfteren kleine Anleihen bei Grieg gemacht. (Vgl. z. B. sein op. 82, Bd. 2, Nr. 5 mit Griegs „Schmetterling" op. 43 Nr. 1.)

Vierter Akt. Das Vorspiel wird von dem als „Morgenstimmung" (I, 1) bekannten Musikstück gebildet. Kretzschmar sagt von ihm in seinem „Führer durch den Konzertsaal", es solle „den zweiten (NB.) Aufzug des dramatischen Gedichts einleiten, in dessen erster Szene Peer mit der geraubten Ingrid bei Tagesanbruch ins Gebirge schreitet". Ganz abgesehen davon, daß die Partitur dieser Meinung unzweideutig widerspricht, wäre auch der pastorale Charakter der Komposition schlecht in Einklang zu bringen mit der leidenschaftlichen Erregung Peers und den heftigen Gefühlsausbrüchen der geraubten Braut. Ursprünglich war die Komposition zur Einleitung der fünften Szene des vierten Aktes („Früher Morgen") bestimmt; Grieg hat dann aber später angeordnet, daß

sie vor Beginn des vierten Aktes gespielt werden solle. Mit ihrer friedvoll-idyllischen Melodie und ihren klaren, allmählich immer heller leuchtenden Harmonien gehört sie zu den schönsten Eingebungen des Tondichters, mag sich auch Wagners Einfluß hier und da geltend machen. Sie beginnt mit einem Dialog zwischen Flöte und Oboe, dann nehmen die Streicher und schließlich das Horn die Melodie auf, und am Schlusse beginnen die Vögel zu trillern und zu jubeln. — Die nächste Nummer, „Dieb und Hehler" ist eine Buffoszene für zwei Baßstimmen, die fast den ganzen Text auf derselben Note singen. Eine melodramatische Aufführung wäre daher leicht möglich, sofern man es nicht vorzieht, die Szene ganz wegzulassen. Zu Beginn hören wir, rhythmisch verändert, den Anfang von „Aases Tod"; offenbar eine Anspielung auf die Todesangst des Hehlers, der seinen Kopf schon „im Sande tanzen" sieht. Das ist gewiß eine arge Geschmacklosigkeit; aber Griegs „Humor" war ja auch sonst manchmal eigener Art. So vergleicht er z. B. gelegentlich seinen Darmkatarrh mit einem Beethovenschen Adagio und findet ihn zwar „länger", aber „lange nicht so angenehm, was die Wirkung betrifft". (Sapienti sat.) Es folgt ein „Arabischer Tanz" (II, 2) mit Frauenchor ad libitum für die Szene im Zelt eines Araberhäuptlings. Der Hauptsatz in C-dur wird von allen Sklavinnen, der nur vom Streichorchester gespielte Mittelsatz in A-moll dagegen von Anitra allein getanzt, die auch gleichzeitig die Melodie singen kann. Mit erstaunlicher Sicherheit hat Grieg hier in der Melodik, Rhythmik und Instrumentation (Pikkoloflöte, Schlagzeug) das orientalische Kolorit getroffen; der Anfang könnte eine maurische Originalmelodie sein, und auch die Bevorzugung der übermäßigen Quarte wirkt ganz stilecht, obwohl sie eine echt Griegsche Eigentümlichkeit ist. Im Mittelsatz sind dann allerdings mehr nordische als arabische Klänge zu finden, was den Arabern sicher mißfallen würde, uns Europäer aber nicht sehr stört, da der Eindruck des Fremdartigen gewahrt bleibt. Sehr viel weniger orientalisch klingt „Anitras Tanz" (I, 3), der für Streichorchester komponiert ist, mit entzückender Skrupellosigkeit die heterogensten Dinge vermischt und auf diese Weise beinahe einen eigenen Stil erhält. „Tempo di Mazurka" steht darüber. Anitra trippelt wie eine kleine Geisha staccato herbei, was für eine glut-

volle Araberin höchst ungewöhnlich ist, und dreht sich erschreckt über ein paar moderne chromatische Figuren im Kreise; dann beginnt sie ihren Phantasietanz, wirft zu schmachtenden Nonenakkorden die Arme in die Höhe, wiegt die Hüften im Walzerrhythmus und kommt schließlich ins Stolpern bei einer kanonischen Verarbeitung des Themas, deren korrekte choreographische Wiedergabe erfordern würde, daß das eine Beinchen hinter dem andern hertanzt. Mit erneutem chromatischen Getrippel, oder sagen wir: mit erneuter getrippelter Chromatik, findet dann der schnurrige Tanz ein Ende. Diese Anitra ist ein Teufelsmädel; sie weiß nicht nur den abenteuerlustigen Peer Gynt zu betören, sie versteht sogar eine nordisch-polnisch-maurisch-chromatisch-kanonische Mazurka zu tanzen und obendrein noch den Leuten weiszumachen, das sei ein „arabischer“ Tanz. Daß die Musik kokett und apart, graziös und prickelnd, duftig und einschmeichelnd ist, sei zugestanden. Aber diese „Publikumslampe“ paßt in ein Araberzelt wie ein Haremsdämchen in ein Nonnenkloster, „respektive vice versa“. Peer Gynt schaut der tanzenden Anitra mit gemischten Gefühlen zu, was man ja verstehen kann, und zitiert dabei ironisch unsern Goethe: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan“. Dann singt er seine „Serenade“, vom Streichorchester pizzicato begleitet. Der Text ist nicht sehr poetisch, denn der Genuß der Reize Anitras wird mit dem Genuß von Ziegenkäse verglichen. Man kann daher auch von der Musik keine tiefen Offenbarungen erwarten; aber ein bißchen Spott und Hohn müßte schon in ihr sein. Statt dessen bietet Grieg einen harmlos-vergnüglichen Klingklang, der nach den beiden wirkungsvollen Tanzstücken ziemlich abfällt. Als letztes Musikstück des vierten Aktes erscheint nochmals Solvejgs Lied, nunmehr von Solvejg selbst gesungen. Bei Ibsen handelt es sich hier um eine Soloszene, die in die ägyptischen Szenen eingeschoben ist. Im Theater zu Christiania pflegt man eine kleine Änderung zu machen: Peer Gynt geht nicht von der Bühne ab, sondern läßt sich, in tiefes Sinnen versunken, auf der Erde nieder; im Hintergrund erscheint dann, gleich einer Fata Morgana, eine nordische Landschaft, und Solvejg beginnt ihr Lied zu singen: So wirkt das Ganze wie eine Vision Peers. Diese Änderung kann zur Nachahmung empfohlen werden, denn sie steht vollkommen im Ein-

klang mit dem tieferen Sinn der Dichtung: Wenn Peer Gynt am Schlusse fragt: „Wo war ich?“, so antwortet Solvejg: „Bei mir.“

Fünfter Akt. Ein glänzendes Orchesterstück, „Peer Gynts Heimkehr“ (II, 3) leitet die letzten Szenen der Dichtung ein; es bietet ein ebenso packendes und genial entworfenes Stimmungsbild wie „In der Halle des Bergkönigs“ (I, 4). Unwillkürlich muß man an die Ouvertüre zum Fliegenden Holländer denken, und in der Tat finden sich manche Ähnlichkeiten, so in dem Quinten- und Quarten-Motiv des Anfangs, in den chromatischen Gängen und in der häufigen Verwendung des verminderten Septimenakkords. Aber diese Ähnlichkeiten sind durch den Stoff bedingt. Wer einen Sturm auf hoher See schildern will, wird immer wieder zu denselben schon unzählige Male verwandten Mitteln greifen müssen. Man kann deshalb nicht sagen, daß Grieg bei der Wiedergabe von wütendem Sturmgebraus und donnerndem Wogenschwall Wagner nachgeahmt habe, vielmehr muß man seine im Rahmen des Gegebenen doch sehr eigenartige Schilderung eines elementaren Naturereignisses als eine höchst persönliche Leistung anerkennen. Erstaunlich bleibt, daß der Lyriker Grieg überhaupt ein so naturalistisches und in Einzelheiten wie im ganzen Aufbau gleich meisterliches Stimmungsbild schaffen konnte. Die nächste Nummer, „Solvejgs Gesang in der Hütte“ ist nichts anderes als ihr schon mehrmals gehörtes Lied, diesmal aber unbegleitet und aus dem sanfteren A-moll nach dem ernsteren G-moll transponiert. Es folgt die große melodramatische „Nachtszene“, in der am Schlusse Aases Stimme fernher erklingt. Grieg hat hier aus dem Pfeifen des Windes ein sehr charakteristisches, laut klagendes Thema entwickelt, das er, von Doppelschlägen unterbrochen, fünfmal wiederholt, jedesmal eine halbe Tonstufe höher. Sobald dann Aases Stimme ertönt, hören wir den zweiten Teil der bei ihrem Tode gespielten Musik noch einmal über einem vom Horn durchgehaltenen Orgelpunkt. Nun folgt die kurze Episode „Gesang der Kirchengänger“ (der bei der Aufführung hinter der Bühne erklingt). Zur Erleichterung der Einstudierung hat ihm Grieg Harmonien hinzugefügt, die man ihres archaistischen Charakters halber gern beibehalten würde, wenn der Komponist nicht ausdrücklich vorgeschrieben hätte, daß der Chor unisono singen soll. Den Schluß der Griegschen Partitur und auch

der Ibsenschen Dichtung bildet „Solvejgs Wiegenlied“, ein sehr schöner Gesang, dessen ausdrucksvollster Teil der Durmelodie des früheren Liedes entnommen ist (vgl. hier Takt 9/10). Die Vorfreude in Erwartung einer dauernden Vereinigung, die in dieser Melodie zum Ausdruck kam, beseelt somit auch den letzten Gesang. Trotzdem erscheint es bedenklich, die Worte „Schlaf, du teuerster Knabe mein“ nach der Vorschrift des Komponisten fortissimo (!) zu singen. Denn wichtiger als ein effektvoller musikalischer Schluß ist doch wohl die Rücksicht auf Sinn und Zweck der Textworte. —

Wenn Ibsen den späten Erfolg seines Peer Gynt auf den deutschen Bühnen erlebt hätte, so würde er nicht übersehen haben, daß die meisten Theaterbesucher seine Dichtung weder verstehen, noch sich Mühe geben sie zu begreifen. Es spricht für Grieg, daß der Peer Gynt unzählige Male aufgeführt werden kann, nur weil das Publikum seine Musik liebt und immer wieder hören will; aber andererseits wird man gerade daraus erkennen, wie wenig der Komponist im Grunde für den Dichter getan hat. Man muß schon Gounods Faust zum Vergleich heranziehen, um zu verstehen, daß eine gedankentiefe Dichtung durch eine mehr oder minder weitgehende Veroperung nichts gewinnt. So ist es auch bei Ibsens Peer Gynt. Wenn nun die Bühnenleiter obendrein noch die Dichtung soweit zusammenstreichen, daß lediglich ein verbindender Text zu einer Reihe von Musikstücken übrig bleibt, so möchte man fast wünschen, daß der Theatererfolg des Peer Gynt nur vorübergehend sei. Griegs Musik braucht die Bühne nicht; was von ihr dauernden Wert hat, ist in den beiden Suiten enthalten und im Konzertsaal längst heimisch. Ibsens Dichtung aber kann überhaupt nicht auf den Brettern, sondern nur in der Phantasie des Lesers lebendig werden. —

Wenn wir die Tonwerke von den ältesten Zeiten an bis zu Bach, Händel und Haydn überschauen, so werden wir nicht allzu viel finden, was heute noch in den Herzen der Menschen lebt. Auch Kunstwerke sind sterblich, und in keiner anderen Kunst ist wohl die Lebensdauer des Geschaffenen so kurz wie in der Musik. Seltsamerweise sind es nun gerade die großen Schöpfungen, die am schnellsten wieder verschwinden. Von Händels Oratorien lebt nur

wenig noch (und auch bloß für wenige), von seinen Opern garnichts mehr; aber sein bekanntes Largo wirkt heute nicht minder frisch und lebendig als zu der Zeit, da es entstand. Gleich dieser kleinen Komposition hat noch so manches andere, kurze, schlichte, unkomplizierte Musikstück Jahrhunderte lang seine Lebenskraft bewiesen, obwohl es von den Kunstkennern kaum je beachtet worden ist. Dagegen sind viele große, hochgeschätzte Tonschöpfungen sehr bald vergessen worden und trotz aller Neubelebungsversuche für unsere Zeit, ja für alle Zeiten, tot. Wir überschätzen vielleicht das, was in der Musik als „Kunst" gilt, und unterschätzen das, was ohne Fachwissen zuweilen gekonnt und mit Fachwissen oft nicht gekonnt wird. Händels Largo enthält nichts als eine schlichte Melodie, die mit ganz einfachen Akkorden begleitet wird; aber dieses kleine, anscheinend ganz kunstlose Tonstück erfreut Millionen, denen man Bachs kunstreichste Fugen vorspielen könnte, ohne daß sie irgendeine Empfindung dabei hätten. Hier gibt es offenbar etwas, das sich jeder begrifflichen Bestimmung entzieht, etwas höchst Wichtiges, das außerhalb des Fachlichen steht: In dem einen Musikstück ist Leben, in dem andern nicht; in dem einen ist stärkeres, in dem anderen schwächeres Leben; und das allein entscheidet. Niemand weiß, wie man es machen muß, damit Leben in eine Komposition hineinkomme; niemand weiß auch, auf welche Weise man objektiv feststellen kann, ob Leben in ihr sei oder nicht. Darum läßt sich so wenig Wesentliches über musikalische Werke sagen (und so viel Unwesentliches über sie schwätzen). Mancherlei könnte man gegen Griegs Musik „einwenden"; es fehlt ihr dies, es fehlt ihr das, und vom rein fachtechnischen Standpunkt aus erscheint sie zweifellos nicht allzu „kunstvoll". Aber es steckt Leben in dieser Musik, das haben Tausende, Hunderttausende gefühlt und werdens wohl auch noch weiter fühlen. Alle Schwächen und Fehler, die sie hat, angeblich oder wirklich, lassen sich „feststellen" und aufzählen; doch das Größte und Schönste an ihr, das kann niemand definieren, obwohl es fast greifbar deutlich für das Gefühl vorhanden ist. Was sind hier Beweise und Gegenbeweise? (Man beweise mir, daß ich eine Seele habe, — ich glaube es nicht; man beweise mir, daß ich keine habe, — ich glaube es doch.)

Die Urteile über Griegs Schaffen mögen weit auseinandergehen, und der eine mag ebenso recht haben wie der andere. Freuen wir uns, statt um Meinungen zu streiten, der Lebenskraft und Lebenswärme seiner Werke, der Echtheit und Reinheit seiner Kunst. Wer so die Hörer im tiefsten Innern zu bewegen versteht wie er, der ist ein großer Künstler, auch wenn er nur die kleinen Formen gepflegt und zufällig keine Symphonie hinterlassen hat. Seine dem Empfinden des Volkes so nahe und doch dem Vulgären so ferne Musik ist erfüllt von jener tiefen Traurigkeit und stillen Sehnsucht, die der Größte wie der Kleinste in seinem Herzen birgt, und darin liegt das Geheimnis ihres großen Erfolges.

GRIEGS KOMPOSITIONEN

A. VERZEICHNIS NACH OPUSZAHLEN NEBST REGISTER

Opus (Die Zahlen hinter den Titeln verweisen auf die Textseiten dieses Buches)

Opus (Die Zahlen hinter den Titeln verweisen auf die Textseiten dieses Buches)

Poesie (Andersen). 6. Die junge Birke (Moe). 7. Die Hütte. 8. Die Rosenknospe (Andersen). Die norwegische Ausgabe enthält noch ein neuntes Lied.

19 Aus dem Volksleben. Humoresken f. Klav. zu 2 Hdn. 46, 110, 144, 153 f., 198, 204.
1. Auf den Bergen. 2. Norwegischer Brautzug im Vorüberziehen. 3. Aus dem Karneval. (Vgl. op. 35 u. 72; ferner op. 17 u. 66.)

20 Vor der Klosterpforte. Für Soli, Frauenchor u. Orch. (Text von Björnson.) 55, 62, 190 f.

21 Vier Lieder f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 46, 62, 84, 158, 169, 198.
1. Erstes Begegnen. 2. Guten Morgen. 3. Dem Lenz soll mein Lied erklingen. 4. Dein Rat ist wohl gut. (Texte von Björnson.)

22 Zwei Gesänge aus „Sigurd Jorsalfar“. F. Solo, Männerchor u. Orch. (Schauspiel von Björnson. Vgl. op. 56.) 62, 200.
1. Das Nordlandvolk. 2. Königslied.

23 Peer Gynt. Vollständige Ausgabe für Bühnenaufführungen. (Part., Stimmen u. Klav.-Ausz. m. Text. Vgl. op. 46 u. 55.) 56 ff., 70, 76, 92, 119, 170, 184, 188, 196, 203—212.

24 Ballade g-moll f. Klav. zu 2 Hdn. (In Form von Variationen üb. e. norweg. Melodie.) 72, 138, 147 ff., 181.

25 Fünf Lieder f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 58, 85, 158, 170 f.
1. Spielmannslied. 2. Ein Schwan. 3. Stammbuchsreim. 4. Mit einer Wasserlilie. 5. Geschieden! (Texte von Ibsen.) Die norwegische Ausgabe umfaßt sechs Lieder.

26 Vier Lieder f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 158, 163.
1. Hoffnung. 2. Am schönsten Sommerabend wars. 3. (In Deutschland nicht erschienen.) 4. Mit einer Primula veris. 5. Herbststimmung. (Texte von Paulsen.)

27 Quartett g-moll f. 2 Violinen, Viola und Violoncello. (Vgl. Werke ohne Opuszahl.) 72, 170, 177, 181, 185—189.

28 Vier Albumblätter f. Klav. zu 2 Hdn. 149 f., 189.

29 Improvisata über 2 norweg. Volksweisen f. Klav. zu 2 Hdn. (2 Stücke.) 150.

30 Album für Männergesang. Gesänge nach norweg. Volksweisen. (12 Stücke.) 72, 191 ff.

31 Landerkennung. F. Männerchor, Bariton-Solo, Orch. u. Orgel ad. libit. (Text von Björnson.) 63, 191, 201.

32 Der Einsame. F. Bariton-Solo, Streichorch. u. 2 Hörner. (Altnorweg. Volkspoesie.) 72, 199.

33 Zwölf Lieder f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 72, 83, 85, 158, 165 ff., 171, 181, 198.
1. Dichterlos (früher: Der Bursch). 2. Letzter Frühling. 3. Der Verwundete. 4. Die Beere (früher: Die Heidebeere). 5. Am

Opus (Die Zahlen hinter den Titeln verweisen auf die Textseiten dieses Buches)

Strome (früher: An einem Bache). 6. Was ich sah. 7. Die alte Mutter. 8. Das Höchste (früher: Das Erste). 9. Auf der Reise zur Heimat. 10. Verrat (früher: Ein Freundschaftsstück). 11. Glaube. 12. Mein Ziel. (Texte von Vinje).

34 Zwei elegische Melodien für Streichorchester. 117, 165 f., 198.
1. Herzwunden. 2. Letzter Frühling. (Vgl. op. 33 Nr. 3 u. 2.)

35 Norwegische Tänze f. Klav. zu 4 Hdn. (4 Stücke. Vgl. op. 19 u. 72; ferner op. 17 u. 19.) 151, 155, 198.

36 Violoncello-Sonate a-moll f. Klav. u. Vc. 73, 177, 184.

37 Walzer-Capricen f. Klav. zu 4 Hdn. (2 Stücke.) 155.

38 Lyrische Stücke f. Klav. zu 2 Hdn. **II.** 142, 144 f., 204.
1. Berceuse. 2. Volksweise. 3. Melodie. 4. Halling. 5. Springtanz. 6. Elegie. 7. Walzer. 8. Canon.

39 Fünf Lieder f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 158, 169 f., 173.
1. Vom Monte Pincio. 2. Verborgne Liebe (Björnson). 3. (Nicht in Deutschland erschienen.) 4. Unter Rosen (Janson). 5. An der Bahre einer jungen Frau (Monrad). 6. Hör' ich das Liedchen klingen (Heine).

40 Aus Holbergs Zeit. Suite im alten Stile für Streichorch. 73, 80, 150, 199.
1. Prélude. 2. Sarabande. 3. Gavotte. 4. Air. 5. Rigaudon.

41 Stücke nach eigenen Liedern f. Klav. zu 2 Hdn. 2 Hefte. 156, 162 f., 169 f., 172.
1. Wiegenlied (op. 9 Nr. 2). 2. Klein Haakon (op. 15 Nr. 1). 3. Ich liebe dich (op. 5 Nr. 3). 4. Sie ist so weiß (op. 18 Nr. 2). 5. Die Prinzessin. 6. An den Lenz (op. 21 Nr. 3).

42 Bergliot. Für Deklamation u. Orch. (Dichtung von Björnson.) 63, 111, 199 f.

43 Lyrische Stücke f. Klav. zu 2 Hdn. **III.** 142, 144 ff., 172, 208.
1. Schmetterling. 2. Einsamer Wanderer. 3. In der Heimat. 4. Vöglein. 5. Erotik. 6. An den Frühling.

44 Aus Fjeld und Fjord. Lieder f. e. Singst. u. Klav. 158, 164.
1. Prolog. 2. Johanne. 3. Ragnhild. 4. Ingeborg. 5. Ragna. 6. Epilog. (Texte von Drachmann.)

45 Violin-Sonate Nr. 3 c-moll f. Klav. u. Viol. (Vgl. op. 8 u. 13.) 72, 165, 177, 179, 181—184, 186, 191, 196.

46 Erste Orchestersuite aus der Musik zu Peer Gynt. 57, 91, 185, 196, 201, 203, 205—212.
1. Morgenstimmung. 2. Aases Tod. 3. Anitras Tanz. 4. In der Halle des Bergkönigs. (Vgl. op. 23 u. 55.)

47 Lyrische Stücke f. Klav. zu 2 Hdn. **IV.** 142—145, 204.
1. Valse-Impromptu. 2. Albumblatt. 3. Melodie. 4. Halling. 5. Melancholie. 6. Springtanz. 7. Elegie.

48 Sechs Lieder f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 158, 160 f., 171.

Opus (Die Zahlen hinter den Titeln verweisen auf die Textseiten dieses Buches)

1. Gruß (Heine). 2. Dereinst, Gedanke mein (Geibel). 3. Lauf der Welt (Uhland). 4. Die verschwiegene Nachtigall (Walther von der Vogelweide). 5. Zur Rosenzeit (Goethe). 6. Ein Traum (Bodenstedt).

49 Sechs Lieder f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 158, 164 f.
1. Der Vagant. 2. Der Sänger. 3. Der Fahrende. 4. Der Spielmann. 5. Weihnachtsschnee. 6. Frühlingsregen. (Texte von Drachmann.)

50 Szenen aus „Olav Trygvason". Für Soli, Chor u. Orch. (Unvollendeter Operntext von Björnson.) 46, 62.

51 Altnorwegische Romanze mit Variationen f. Orch. 197 f.

52 Klavierstücke nach eigenen Liedern. 2 Hefte. 156, 162, 167, 169, 173, 203.
1. Mutterschmerz (op. 15 Nr. 4). 2. Erstes Begegnen (op. 21 Nr. 1). 3. Des Dichters Herz (op. 5 Nr. 2). 4. Solvejgs Lied (op. 23). 5. Liebe (op. 15 Nr. 2). 6. Die alte Mutter (op. 33 Nr. 7).

53 Zwei Melodien (nach eigenen Liedern) für Streichorch. 167, 169, 198.
1. Norwegisch. 2. Erstes Begegnen. (Vgl. op. 33 Nr. 12 und op. 21 Nr. 1.)

54 Lyrische Stücke f. Klav. zu 2 Hdn. V. 118, 142, 144, 147, 161, 198.
1. Hirtenknabe. 2. Norwegischer Bauernmarsch. 3. Zug der Zwerge (Trolltög). 4. Notturno. 5. Scherzo. 6. Glockengeläute.

55 Zweite Orchester-Suite aus der Musik zu Peer Gynt. 57, 91, 201, 203 bis 207, 209, 211 f.
1. Der Brautraub. Ingrids Klage. 2. Arabischer Tanz. 3. Peer Gynts Heimkehr. 4. Solvejgs Lied. (Vgl. op. 23 u. 46.)

56 Drei Orchesterstücke aus „Sigurd Jorsalfar". 62, 91 f, 184, 200 f.
1. Vorspiel. In der Königshalle. 2. Intermezzo. Borghilds Traum. 3. Huldigungsmarsch. (Vgl. op. 22.)

57 Lyrische Stücke f. Klav. zu 2 Hdn. VI. 2 Hefte. 142—145, 197.
1. Entschwundene Tage. 2. Gade. 3. Illusion. 4. Geheimnis. 5. Sie tanzt. 6. Heimweh.

58 Norwegen. Fünf Lieder f. e. Singst. u. Klav. 158, 163.
1. Heimkehr. 2. An das Vaterland. 3. Henrik Wergeland. 4. Die Sennerin. 5. Der Auswanderer. (Texte von Paulsen.)

59 Elegische Gedichte. Sechs Lieder f. e. Singst. u. Klav. 158, 160, 163.
1. Herbststimmung (Paulsen). 2. Der Fichtenbaum (Heine). 3. Du bist der junge Lenz. 4. Warum schimmert dein Auge. 5. Abschied. 6. Nun ruhest du. (Texte von Paulsen.)

60 Fünf Lieder f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 158, 172 f.
1. Margaretlein. 2. Die Mutter singt. 3. Im Kahne. 4. Ein Vogel schrie. 5. Zur Johannisnacht. (Texte von Krag.)

61 Sieben Kinderlieder f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 172, 194.

Opus (Die Zahlen hinter den Titeln verweisen auf die Textseiten dieses Buches)

1. Das Meer (Rolfsen). 2. Der Weihnachtsbaum (Krohn). 3. Lockweise (Björnson). 4. Fischerweise (Petter Daß). 5. Abendlied für den Falben. 6. Im Fjeld. 7. Psalm für das Vaterland. (Rolfsen.)

62 Lyrische Stücke f. Klav. zu 2 Hdn. **VII.** 2 Hefte. 123, 142, 144 f., 161.
1. Sylfide. 2. Dank. 3. Französische Serenade. 4. Bächlein. 5. Traumgesicht. 6. Heimwärts.

63 Zwei nordische Weisen f. Streichorch. 198 f.
1. Im Volkston. 2. Kuhreigen und Bauerntanz. (Vgl. op. 17 Nr. 22 u. 18.)

64 Symphonische Tänze über norweg. Motive f. großes Orch. (4 Stücke.) 155, 197.

65 Lyrische Stücke f. Klav. zu 2 Hdn. **VIII.** 2 Hefte. 91, 142, 144 f.
1. Aus jungen Tagen. 2. Lied des Bauern. 3. Schwermut. 4. Salon. 5. Im Balladenton. 6. Hochzeitstag auf Troldhaugen.

66 Norwegische Volksweisen f. Klav. zu 2 Hdn. (19 Stücke. Vgl. op. 17; ferner op. 19, 35 u. 72.) 152 f., 192.

67 Das Kind der Berge. Lieder-Zyklus f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 158, 171 f.
1. Lockung. 2. Das Kind der Berge. 3. In den Heidelbeeren. 4. Stelldichein. 5. Liebe. 6. Zickeltanz. 7. Böser Tag. 8. Am Bergbach. (Texte von Garborg.)

68 Lyrische Stücke f. Klav. zu 2 Hdn. **IX.** 142 f., 145, 199.
1. Matrosenlied. 2. Großmutters Menuett. 3. Zu deinen Füßen. 4. Abend im Hochgebirge. 5. An der Wiege. 6. Valse mélancolique.

69 Fünf Lieder f. e. Singst. u. Klav. 158, 167 f.
1. Es schaukelt ein Kahn. 2. An meinen Sohn. 3. Am Grabe der Mutter. 4. Schneck, Schneck. 5. Träume. (Texte von Benzon.)

70 Fünf Lieder f. e. Singst. u. Klav. 158, 167 f.
1. Eros. 2. Ich lebe ein Leben in Sehnsucht. 3. Lichte Nacht. 4. Sieh dich vor. 5. Dichterweise. (Texte von Benzon.)

71 Lyrische Stücke f. Klav. zu 2 Hdn. **X.** 123, 142—146.
1. Es war einmal. 2. Sommerabend. 3. Kobold. 4. Waldesstille. 5. Halling. 6. Vorüber. 7. Nachklänge.

72 Slåtter. Norwegische Bauerntänze. Freie Bearb. f. Klav. zu 2 Hdn. (17 Stücke. Vgl. op. 19 u. 35; ferner op. 17 u. 66.) 152.

73 Stimmungen. Sieben Stücke für Klav. zu 2 Hdn. 147.
1. Resignation. 2. Scherzo-Impromptu. 3. Nächtlicher Ritt. 4. Volkston. 5. Studie. 6. Ständchen der Studenten. 7. Gebirgsweise.

74 Vier Psalmen für gemischten Chor a cappella u. Bariton-Solo. (Frei nach älteren norweg. Kirchenmelodien.) 104, 193 f.

Anmerkung: Op. 11 ist bei Rieter-Biedermann, op. 61 bei Forberg, op. 7 u. 13 sind bei Breitkopf & Härtel, alle übrigen Werke bei C. F. Peters erschienen.

Hierzu kommen noch folgende Werke ohne Opuszahl:

Nummer (Die Zahlen hinter den Titeln verweisen auf die Textseiten dieses Buches)

[1] „Ave, maris stella“ für gemischten Chor a cappella. (Hansen, Kopenhagen.) 194.

[2] Die Odalisken. Lied von Bruun f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 173.

[3] Die Prinzessin. Lied von Björnson f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 156, 169.

[4] „Ich liebte“ f. e. Singst. m. Klav.-Begl. (Aus dem Oratorium „Der Friede“ von Björnson.) Vgl. [8] Nr. 2. 67, 170.

[5] Mein Vöglein. Lied von Andersen f. e. Singst. m. Klav.-Begl. Vgl. [7] Nr. 2. (Hainauer, Breslau.) 163.

[6] Osterlied (von Böttger) f. e. Singst. m. Klav.-Begl. 161.

[7] Fünf Lieder f. e. Singst. m. Klav.-Begl. (Nachlaß). 158, 163, 170.
1. Das blonde Mädchen (Björnson). 2. Mein kleiner Vogel (Andersen). 3. Dich liebe ich (Caralis). 4. Tränen. 5. Der Soldat (Andersen).

[8] Sechs Lieder f. e. Singst. m. Klav.-Begl. (Nachlaß). 158, 161, 165, 170, 173.
1. Auf Hamars Ruinen (Vinje). 2. Ich liebte (Björnson). 3. Ein schlichter Sang (Drachmann). 4. Seufzer (Björnson). 5. Weihnachts-Wiegenlied (Langsted). 6. Der Jäger (Schulz). Nr. 2 ist mit [4] identisch.

[9] Drei Klavierstücke (Nachlaß). 147.
1. Sturmwolken. 2. Gnomenzug. 3. Im wirbelnden Tanz.

[10] Sechs norwegische Fjeldmelodien f. Klav. (Hansen, Kopenhagen.) 150.

[11] Sonaten von Mozart in F, c, C, G für 2 Klav. zu 4 Hdn. 155 f.

[12] Trauermarsch auf Nordraaks Tod f. Klav. zu 2 Hdn. 40, 49, 51, 117, 155, 198.

[13] Unvollendetes Streichquartett F-dur f. 2 Violinen, Viola und Violoncello (Nachlaß). Vgl. op. 27. 188 f.

Anmerkung: Die hier genannten Werke sind, wo nicht anders angegeben, bei C. F. Peters erschienen.

B. SYSTEMATISCHES VERZEICHNIS

ORIGINALE UND BEARBEITUNGEN

Für Klavier zu einer Hand:
Lyrische Stücke (op. 12 Nr. 2, 3, 5 u. 8; op. 38 Nr. 1; op. 43 Nr. 2; op. 57 Nr. 2 u. 3; op. 65 Nr. 4; op. 68 Nr. 2; Solvejgs Lied und Wiegenlied.)

Für Klavier zu zwei Händen:
Op. 1, 3, 6, 7, 11, 12, 16, 17, 19, 24, 28, 29, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 43, 46, 47, 50 (Gebet und Tempeltanz, 52—57, 62, 63, 65, 66, 68, 71—73, [1], [9], [10], [12]. Stücke f. d. Jugend (op. 12 Nr. 2, op. 17 Nr. 13, op. 28 Nr. 3, op. 43 Nr. 3, op. 54 Nr. 3, op. 62 Nr. 3, op. 71 Nr. 7, Solvejgs Lied).

Für Klavier zu vier Händen:
Op. 7 (Menuett), 11, 13, 14, 16, 23, 27, 34, 35, 37, 40, 46, 55, 56, 63, 64 u. 65 Nr. 6.
Für zwei Klaviere zu vier Händen:
Op. 16, 51 u. [11].
Für zwei Klaviere zu acht Händen:
Op. 46.
Für Violine und Klavier:
Op. 6, 7 (Menuett), 8, 12, 13, 19 Nr. 2 u. 3, 27 (Romanze), 28, 35, 36, 38, Lyr. Stücke (op. 43 Nr. 2, 5, 6 u. op. 47 Nr. 3, 4, 5), 45, 46, Lyr. Stücke (op. 54 Nr. 3, 4 u. op. 62 Nr. 2, 3), 55, 56 Nr. 1, Lyr. Stücke (op. 57 Nr. 2, 3 u. op. 65 Nr. 4, 5), 65 Nr. 6, Lieder I (op. 4 Nr. 2, op. 5 Nr. 2 u. 3, op. 18 Nr. 1 und Solvejgs Lied) u. II (op. 9 Nr. 4, op. 15 Nr. 3 u. op. 18 Nr. 4).
Für zwei Violinen und Klavier:
Op. 7 (Menuett), 13 (Allegretto tranquillo), 46 u. 56.
Für Viola und Klavier:
Op. 13, 46, Sechs lyr. Stücke.
Für Violoncello und Klavier:
Op. 13, 34, 36, 46, 55, Lyr. Stücke I (op. 12 Nr. 2, 6, 7 u. op. 38 Nr. 2, 3, 6) u. II (op. 43 Nr. 3, 5, op. 47 Nr. 2, 3, 7 u. op. 57 Nr. 3).
Für Violine, Violoncello und Klavier:
Op. 7 (Menuett), 35 u. 46.
Für zwei Violinen, Viola und Violoncello:
Op. 27 u. [13].
Für Flöte und Klavier:
Op. 12.
Für Harmonium:
Op. 7 (Menuett), 13 (Allegretto tranquillo), [1] u. Album (20 Stücke).
Für Harmonium und Klavier:
Op. 7 (Menuett) u. 13 (Allegretto tranquillo).
Für Harmonium und Violine (Violoncello):
[1].
Für Orgel:
Kompositionen (op. 40 Nr. 2, 4 u. op. 46 Nr. 1, 2).
Gesänge mit Klavierbegleitung:
Op. 2, 10, 32, 44, 48, 49, 58—61, 67, 69, 70 [1]—[8],
Album I (op. 9 Nr. 2, 3, 4, op. 15 Nr. 1, op. 18 Nr. 2, 3, 8, op. 21 Nr. 2, 3, 4, [2], [3]),
II (op. 4 Nr. 2, 3, 4, 5, op. 5 Nr. 2, 3, op. 15 Nr. 2, 4, op. 18 Nr. 1, 4, 6, op. 21 Nr. 1),
III (op. 5 Nr. 1, 4, op. 25 Nr. 1—5, op. 26 Nr. 1, 2, 4, 5, Solvejgs Lied),
IV (op. 33 Nr. 1—12),

V (op. 4 Nr. 1, 6, op. 9 Nr. 1, op. 15 Nr. 3, op. 18 Nr. 5, 7, op. 39 Nr. 1, 2, 4—6, Solvejgs Wiegenlied),

Sechzig ausgewählte Lieder (op. 4 Nr. 2, 3, 4, op. 5 Nr. 1, 3, op. 9 Nr. 3, 4, op. 15 Nr. 1, op. 18 Nr. 1, 4, 7, op. 21 Nr. 1—4, Solvejgs Lied u. Wiegenlied, op. 25 Nr. 1—5, op. 26 Nr. 1, 2, 4, 5, op. 33 Nr. 1, 2, 5—7, 9, 10, 12, op. 39 Nr. 1, 2, op. 48 Nr. 2—6, op. 49 Nr. 1, 4, 5, op. 58 Nr. 2, op. 59 Nr. 3—5, op. 60 Nr. 1, 3, 5, op. 67 Nr. 4, 6, op. 69 Nr. 2, op. 70 Nr. 1, 3, [3], [4], [8], Nr. 5 u. 6).

Gesänge mit Orchester:

Op. 25 Nr. 2, 32, 33 Nr. 2, 39 Nr. 1, 58 Nr. 3, Solvejgs Lied u. Wiegenlied.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung:

Op. 18 Nr. 4, 20, 22, 30, 31, 50, 61 Nr. 7, 74 u. [1].

Für großes Orchester:

Op. 7 (Menuett), 11, 19 Nr. 2, 35, 46, 51, 55, 56, 64, [12], Lyr. Suite (op. 54 Nr. 1—4).

Für Streich-Orchester:

Op. 34, 40, 53, 63, 68 Nr. 4 (mit Oboe u. Horn) u. 5.

Für kleines und Salon-Orchester:

Op. 19 Nr. 2, 41 Nr. 3, 43 Nr. 5 u. 6, 46, 55, 65 Nr. 6, [1].

Für Schul- und Haus-Orchester:

Op. 7 (Menuett), op. 46 Nr. 1—3, op. 55 Nr. 1, 2 u. 4.

Für Militär-Orchester:

Op. 46 u. [12].

Verschiedenes:

Op. 16 Klavierkonzert f. Klav. u. Orch.

Op. 23 Peer Gynt, Klavierauszug mit Text.

Op. 42 Bergliot. Melodrama für Deklamation und Orchester (od. Klav.).

Anmerkung: Im Verlage von Wilhelm Hansen, Kopenhagen, sind noch einige Bearbeitungen und Sammelausgaben erschienen, die in diesem Verzeichnis fehlen, da sie in Deutschland nicht eingeführt werden dürfen.

GRIEGS LITERARISCHE ARBEITEN

Aftenbladet, Christiania, 1867. Kritik eines Konzerts von Johan Svendsen.

Bergensposten, 1876, Nr. 192, 194, 195, 198, 200, 202 u. 204. Artikel über die Bayreuther Festspiele des gleichen Jahres.

Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 24. Januar 1879. Kritik der ersten Gesamtausgabe von Halfdan Kjerulfs Liedern.

The Century Illustrated Monthly Magazine, New York u. London, Januar 1894. Essay über Schumann.

The Century usw., November 1897. Essay über Mozart.

Neue Freie Presse, Wien, 21. Januar 1906. „Mozart und seine Bedeutung für die Gegenwart.“

New York Times, 1894. Grieg über seine Stellung zu den Wagnerianern.
The Nineteenth Century, London, März 1901. Essay über Verdi. (Zweitdruck in Littell's „Living Age" 1901.)
Bühne und Welt, Berlin, 1901 Nr. 15. „Gedanken über Verdi."
Festschrift zu Björnsons 70. Geburtstag, Kopenhagen 1902. „Mit Björnson in alten Tagen". (Zweitdruck im Berliner Tageblatt.)
Neue Musikzeitung, Stuttgart, 1905, 1 f. „Mein erster Erfolg". (Zweitdruck in Velhagen u. Klasings Monatsheften, Berlin, Juli 1906.)
Contemporary Review, London, Juli 1905. „My first success."
De Muziekbode, Tilburg, 20, 32 ff. „Mijn eerste Success."

GRIEG-LITERATUR

Bücher und Schriften über Grieg

Ernest Closson: Edvard Grieg et la Musique Scandinave. Paris 1892, Librairie Fischbacher. (Bruxelles, Schott Frères; Leipzig, Otto Junne.)
H. T. Finck: Edvard Grieg. London u. New York 1906, John Lane Company. In deutscher Übertragung herausgegeben, mit einem Vorwort, vielen Zusätzen u. einem Nachtrag versehen von Arthur Laser. Stuttgart 1908, Carl Grüninger.
Jos. B. Foerster, Edvard Hagerup Grieg. Prag 1890, Fr. A. Urbánek. (In tschechischer Sprache.)
Führer durch Werke Griegs: Hermann Kretzschmar, Griegs Klavier-Konzert op. 16, Konzertführer Nr. 598; Griegs Suiten op. 46 u. 55, Konzertführer Nr. 560. Breitkopf & Härtel, Leipzig. James Kwast, G.s Klav.-Konz. op. 16, Musikführer 70; Arthur Hahn, G.s Suiten op. 46 u. 55, Musikführer 176, 177. Schlesinger, Berlin.
La Mara (Marie Lipsius): Edvard Grieg. Im Grieg-Katalog von 1898. Peters, Leipzig. Edvard Grieg, Neubearbeiteter Einzeldruck aus den „Musikalischen Studienköpfen". Leipzig 1911, Breitkopf & Härtel.
Gerhard Schjelderup: Edvard Grieg og Hans Vaerker. Kopenhagen 1903, Gyldendalske Boghandel, Forlag.
Gerhard Schjelderup u. Walter Niemann: Edvard Grieg, Biographie und Würdigung seiner Werke. Leipzig 1908, C. F. Peters.
Til Edvard Griegs 60 Aars Foedelsdag. (Festschrift zu G.s 60. Geburtstag.) Bergen 1903, bei John Grieg.
Verzeichnis der sämtlichen Werke Griegs mit Einleitung: „Mein erster Erfolg." Leipzig 1910, C. F. Peters.
P. A. van Westrhene: Edvard Grieg. Haarlem 1897, Tjeenk Willink.
H. Woroschiloff: Edvard Grieg. St. Petersburg 1898, Verlag der Russischen Musik-Zeitung.

BEITRÄGE ZUR LEBENSGESCHICHTE GRIEGS UND ZUR WÜRDIGUNG SEINES SCHAFFENS

Aus deutschen Büchern

Georg Capellen: Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung nebst einem Anhang: Grieg-Analysen als Bestätigungsnachweis und Wegweiser der neuen Musiktheorie. 2. Aufl. Leipzig 1917, C. F. Kahnt Nachf.

M. Charles (Max Chop): Zeitgenössische Tondichter. Studien u. Skizzen. Leipzig 1888, Roßbergsche Buchhandlung. (Bd. I Nr. 10)

Hermann Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal. 4. Aufl. Leipzig 1913, Breitkopf & Härtel. (Bd. I Abt. 1) Vorwort zur Gesamtausgabe von Griegs Lyrischen Stücken. Peters, Leipzig.

Walther Krug: Die neue Musik. Erlenbach bei Zürich 1920, Eugen Rentsch. (3. Aufsatz.)

Walter Niemann: Die Musik Skandinaviens. Leipzig 1906, Breitkopf & Härtel. Die Nordische Klaviermusik. Leipzig 1918, Breitkopf & Härtel.

Aus fremden Büchern

Maria Biermé: Journal des gens de lettres belges. Bruxelles 1899.

Sara Bull u. Philip Hale: Great Composers and their Works. Boston 1891.

G. T. Ferris: Great German Composers. New York 1905.

H. T. Finck: Songs and Song-Writers. New York 1899; London 1900.

L. Gilmann: Phases of Modern Music. New York 1904; London 1905.

Aimar Grönvold: Norge i det nittende Aarhundrede. Christiania 1902.

Groves Dictionary of Music and Musicians (Fuller-Maitland). London.

J. B. Halvorsens Norsk Forfatterlexicon. Kopenhagen.

D. G. Mason: From Grieg to Brahms. Studies of some modern composers and their art. London 1903; New York 1904.

Henry Maubel: Préfaces pour les Musiciens. Paris 1899.

Hortense Panum u. William Behrend: Illustreret Musikhistorie (V. H. Sievers). Bd. 2. Kopenhagen u. Christiania 1905.

Salomonsens Konversationslexicon. Kopenhagen.

H. V. Schytté: Nordisk Musik-Lexicon. Kopenhagen.

R. F. Sharp: Makers of Music. Biographical sketches of the great composers. London 1898; New York 1901.

Aus deutschen Zeitschriften

Allgemeine Musikzeitung, Berlin. 30, 26 (Schjelderup: E. G.); 34, 37 (Schjelderup: E. G. †).

Blätter f. Haus- u. Kirchenmusik, Langensalza. 7, 8 (Kretzschmar: G.s Lyrische Stücke).

Blaubuch, Das, Berlin. 3, 37 (Chop: E. G.).

Bühne und Welt, Berlin. 10, 1 (Lusztig: E. G. †); 13. II. 02 (E. G. über Mozart); 1. VII. 10 (Neue Musikliteratur).
Chorgesang, Der, Leipzig. 6, 21 (Schmid: E. G., eine biogr. Skizze).
Daheim, Leipzig. 46, 39 (Pfohl: E. G.).
Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin. 22. III. 07 (Über G.s Bibliothek); 13. IX. 07 (E. G. †); 18. X. 07 (Grieg-Erinnerungen); 18. VII. 13 (Wie G. die Peer-Gynt-Musik schuf).
Deutsche Musikdirektoren-Zeitung, Leipzig. 10, 36 (Kühn: Die erste deutsche G.-Biographie).
Deutsche Musikdirigenten-Zeitung, Hannover. 15, 39 (Chop: E. G.).
Deutsche Musiker-Zeitung, Berlin. Juni 18 (Mello: Zum Gedenken an E. G.s 75. Geburtstag).
Hilfe, Die, Berlin. 1907, 37 (Zschorlich: E. G. †).
Klavierlehrer, Der, Berlin. 23, 22 (Wimermark: Ein Brief von E. G. an „Le Figaro"); 24, 22 ff. (Puttmann: E. G. in seinen Werken); 31, 8 f. (Stieglitz: E. G.s Beziehungen zur Volkskunst und Dichtung seines Landes).
Konzertsaal, Der, Berlin. 1907, 11 (Feld: E. G. †).
Kunstwart, Der, München. 18, 2 (Schjelderup: E. G. als Klavierkomponist); 21, 2 (Schjelderup: E. G. †).
Leonhards Illustr. Musikzeitung, Berlin. Sept. 08 (E. G. von Finck).
März, München. 1, 19 (E. G. †).
Musik, Die, Berlin. 1, 15 f. (Foerster: Neue Lieder E. G.s); 3, 22 (Breithaupt: E. G.); 5, 15 (Komorzynski: E. G. von Finck); 7, 1 (Schjelderup: E. G. † Brief E. G.s an B. Schuster); 7, 2 (Platzhoff-Lejeune: Aus Briefen E. G.s an einen Schweizer); 7, 5 (Röntgen: E. G.s musikal. Nachlaß); 8, 8 (Rezensionen); 8, 12 (E. G.: Briefe an Oscar Meyer. Rezension).
Musikalische Rundschau, München. 6, 2 (Storck: Vom Nationalen in der Musik).
Musikalisches Wochenblatt, Leipzig. 1884, 42 f. (Kretzschmar: Kritik von G.s op. 23, 27—29, 31, 32, 35—38); 1902, 1 f. (Riemenschneider: G.s Sigurd Jorsalfar); 1909, 34 (Krause: Religiöse Vokalmusik in Skandinavien).
Musikpädagogische Blätter, Berlin. 34, 13 ff. (Rothhardt: G.s Klavierlyrik).
Musiksalon, Der, Berlin. 1909, 1 (Burkhardt: E. G. von Finck).
Musik- und Theaterwelt, Berlin. 4, 22 f. (Rojahn: E. G.).
Neue Musikalische Presse, Wien. 16, 17 (Eccarius-Sieber: E. G. †).
Neue Musikzeitung, Köln. 5, 11 (Röder: E. G. Biogr. Skizze).
Neue Musikzeitung, Stuttgart. 1891, 1 ff. (Kühn: E. G. Krit. Betrachtungen); 25, 21 (Schjelderup: Über G.s Violinsonaten); 8. IX. 10 (Meyer: E. G. wie ich ihn kannte); 28, 24 (Laser: Aus G.s Leben. Schjelderup: E. G. †); 29, 13 (Kühn: E. G. von Finck).
Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig. 64, 26 ff. (Schmid: E. G.).
Österreichisch-Ungarische Musikerzeitung, Wien. 17, 49 ff. (Lernet: G. als Mensch und Künstler).
Philosophische Wochenschrift, Leipzig. 8, 1 (Lavotta: G. u. d. nationale Musik).

Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, Köln. 8, 37 f. (Tischer: E. G.).
Schweizerische Musikzeitung, Zürich. 34, 18 f. (Kühn: R. Wagners Vermächtnis. Musikal. Betrachtungen a. d. Hand von E. G.s Olav Trygvason).
Signale f. d. musikalische Welt, Leipzig u. Berlin. 65, 54 (Schultz: E. G. †); 66, 15 (Spanuth: Die Kunst des Biographen).
Stimme, Die, Berlin. 2, 4 (Stein: E. G. u. s. Bedeutung f. d. Musik).
Woche, Die, Berlin. 9, 14 (Bewer: Bei E. G.).
Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig. 6, 12 (Über „Mein erster Erfolg" von E. G.); 7, 6 (Über G.s Abstammung); 9, 2 (Jerichau: E. G.); 9, 3 (Über einen Grieg-Vortrag von Smolian).

Aus fremden Zeitschriften

Academy, London. 1906, 1776/83 (Über E. G.s Klaviermusik).
Bibliothèque Universelle, Lausanne. Sept. 1897 (Monastier: E. G.).
Caecilia, Maandblad voor Muziek, Amsterdam. 64, 9 (E. G. †).
Century Illustrated Monthly Magazine, The, New York und London. 1894 (Mason: E. G.); 1907 (Peters: E. G.).
Etude, The, Philadelphia. 25, 10 (Finck: A Enlogy upon G.).
Euterpe, Helsingfors. 1902, 2 (Flodin: E. G.).
Finsk Musikrevy, Helsingfors. 1, 13 f. (Liebling: E. G. En silhuettlinje).
Giornale dei musicisti, Il, Milano. 1907, 5 (Edoardo G.).
Great Thoughts, London. Febr. 1903 (Downes: E. G., a charming composer).
Guide Musical, Bruxelles. 35, 49 (E. G.); 37, 41—50 (Closson: E. G. et la musique scandinave); 53, 36 f. (E. G. †); 55, 31 f. (Closson: Un livre sur G.).
Illustrated London News. 1898 (E. G.).
Leisure Hour, London. 1889 (Foster: E. G.).
Masters in Music, Boston. 1903 (Griegnummer).
Monde Musical, Paris. 19, 17 (Mangeot: E. G. †).
Monthly Musical Record, London. 1879 u. 1888 (Niecks: Rezensionen); 35, 417 (Shedlock: E. G.); 37, 442 (E. G. 1843—1907); 1907 (Über G.s Leben u. Schaffen); 41, 491 (Lowe: The Songs of E. G.).
Music, Chicago. Bd. 13 (E. G.).
Musical Courier, The, New York. Bd. 46 (E. G.); 7. VI. 09 (E. G. von Finck).
Musical News, London. 16. II. 07 (Baker: E. G.).
Musical Opinion and Music Trades Review, London. 31, 368 (Lowe: E. G. as a songwriter).
Musical Standard, London. 3, 76 (Calle: Some thougths on Solvejgs Lied).
Musical Times, London. 48, 776 (E. G. †); 48, 777 (Grainger: Personal Recollections of G.).
Musical World. Sept. 1907 (E. G. †); Okt. 1907 (Brodsky: Ein Besuch bei E. G.).
Musician, The, Boston. 14, 4 (Mason: G. and his idiosyncrasies); 14, 11 (Maguire: How to give the Peer Gynt music with the poem).
Musician, The, Philadelphia. 1902 (E. G.).

New Music Review and Church Music Review, The, New York. 6, 72 (G.s Funeral. Aldrich: E. G.); 7, 74 (E. G.: Letters); 10, 120 (Runciman: E. G. reconsidered).

North American Review, New York. 1902 (Wergeland: E. G.).

Nuova Musica, Firenze. 12, 142 (Oddone: E. G.).

Profession, The, New York. Juli 1902 (Mason: E. G. An appreciation).

Revue Musicale (Histoire et Critique), Paris. 1, 26 f. (Hawerkamp: E. G.).

Rivista Musicale Italiana, Torino. 8, 1 (Soubies: La musique scandinave); 14, 4 (Bertolini: Un giorno vissuto con E. G. nel suo nido di Norvegia).

Russkaij Musijkaalja Gazeta, St. Petersburg. 1092, 14 (La Mara: E. G. Biographische Skizze).

Samtiden, Christiania. 1903, 6 (Schjelderup: E. G.).

Saturday Review, London. 1897 (Runciman: E. G.).

Spectator. 1888 (E. G.).

Temple Bar. 1898 (Keeton: E. G.).

Tijdspiegel, Amsterdam. Dez. 1881 (De Jong: E. G.).

Toonkunst, Amsterdam. 3, 45 (Uit brieven van G.); 5, 14 f. (Brieven van Toonkunstenaars).

Vie Musicale, La, Lausanne. 1, 1 f. (Combe: E. Hagerup G.).

Woman at Home. Jan. 1894 (Unterredung mit G.); 1904 (Gray: E. G.).

Aus deutschen Zeitungen

Bayerische Staatszeitung 1. II. 18; Berliner Börsen-Courier 13. IX. 99; Berliner Lokalanzeiger 4. IV. 07; Berliner Tageblatt 1907, 178; Chemnitzer Tageblatt 1. IX. 01; Dresdner Nachrichten 14. IV. 13, 27. II. 14, 7. VIII. 15, 25. XI. 15; Frankfurter Zeitung 9. I. 12; Grazer Tagespost 23. II. 18; Illustr. Wiener Extrablatt 21. III. 96; Leipziger Neueste Nachrichten 13. XI. 12; Leipziger Tageblatt 12. X. 08, 21. IX. 10; Leipziger Volkszeitung 1907, 206; 24. VI. 09; Leipziger Zeitung 5. IX. 07; Münchener Allgemeine Zeitung 5., 7., 10. IX. 07, 21. III. 08; Münchener Neueste Nachrichten 5., 6., 11., 12., 19., 24. IX. 07, 23. XII. 13, 4. XI. 15, 9. IX. 17; Münchener Zeitung 5., 6., 10. IX. 07, 25., 28. I. 08; Neue Freie Presse (Wien) 13. VII. 03, 8. VIII. 07, 4., 6., 7. IX. 07, 14. X. 08, 21. II. 14; Neues Wiener Journal 8. II. 18; Norddeutsche Allgemeine Zeitung 15. VII. 18; Sammler, Augsburger Abendzeitung 6. IV. 86, 21. II. 91, 13. III. 94, 27. III. 06, 9. IV. 07, 6. IX. 07; Vossische Zeitung 1908, 561.

NAMENREGISTER



DATE DUE



